காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மே 2015 | மலர் 3 | இதழ் 5 | ரூ.25

Tamil Film Research Journal | May 2015 | Volume 3 | Issue 5 | Rs.25

திரைப்பட இயக்கம் - துறைத் தலைவர்

திரைப்படத்துறை சாதனையாளர்களிடமிருந்து நேரடியாக சினிமா கலை கற்றுக்கொள்ள ஓர் அரிய வாய்ப்பு!

திரைக்கதை - துறைத் தலைவர்

தற்போது சேர்க்கைகள் முடிவடையும் கட்டத்தில்...

நடிப்புக் கலை - துறைத் தலைவர்

ஒளிப்பதிவுக் கலை - துறைத் தலைவர்கள்

படத்தொகுப்புக் கலை - துறைத் தலைவர்

BOFTA™
BLUE OCEAN FILM & TELEVISION ACADEMY

பாஃப்டா - உலகத்தரத்தில் ஓர் திரைப்பட-தொலைக்காட்சி கல்லூரி

ஒரு வருட முழு நேரப்படிப்பு (விரைவில் வகுப்புகள் ஆரம்பம்)

நடிகராக | இயக்குநராக | திரைக்கதாசிரியராக | ஒளிப்பதிவாளராக | படத்தொகுப்பாளராக | படத்தயாரிப்பாளராக | தொலைக்காட்சி தயாரிப்பாளராக | திரைப்பட செய்தியாளராக

உருவாக வாய்ப்பு

சேர்வதற்கு அழையுங்கள் | 90030 78000 / 90030 79000
82200 78000 / 82201 78000

boftaindia@gmail.com | www.bofta.in | /boftaindia

குறைந்த அளவு சேர்க்கைகள் மட்டுமே

கல்லூரி முகவரி : 8-11, வ.உ.சி. நகர் மெயின் தெரு, ரவிபிரசாத் பிலிம் லாப் பில்டிங், கோடம்பாக்கம் (ராம் திரையரங்கு அருகில்) சென்னை - 600 024.

Technical Partner: BEHINDWOODS

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 3 | இதழ்: 5 | மே 2015

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
கவின் மலர்

இணையாசிரியர்கள்
ஸ்ரீகுமார்
வசந்தகுமாரன்
சேரலாதன்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
இரா.ப்ரபாகர்
ராமாநுஜம்
வேணு மணி
மதுரை பாபு
முகமது சஃபி
மோனிகா

வடிவமைப்பு
கோவி.எஸ்

சர்குலேஷன் & சந்தா:
சிவன் (95661 94378)
லலிதா (82200 78000)

மின்னஞ்சல்:
kaatchipizhaimarketing@gmail.com

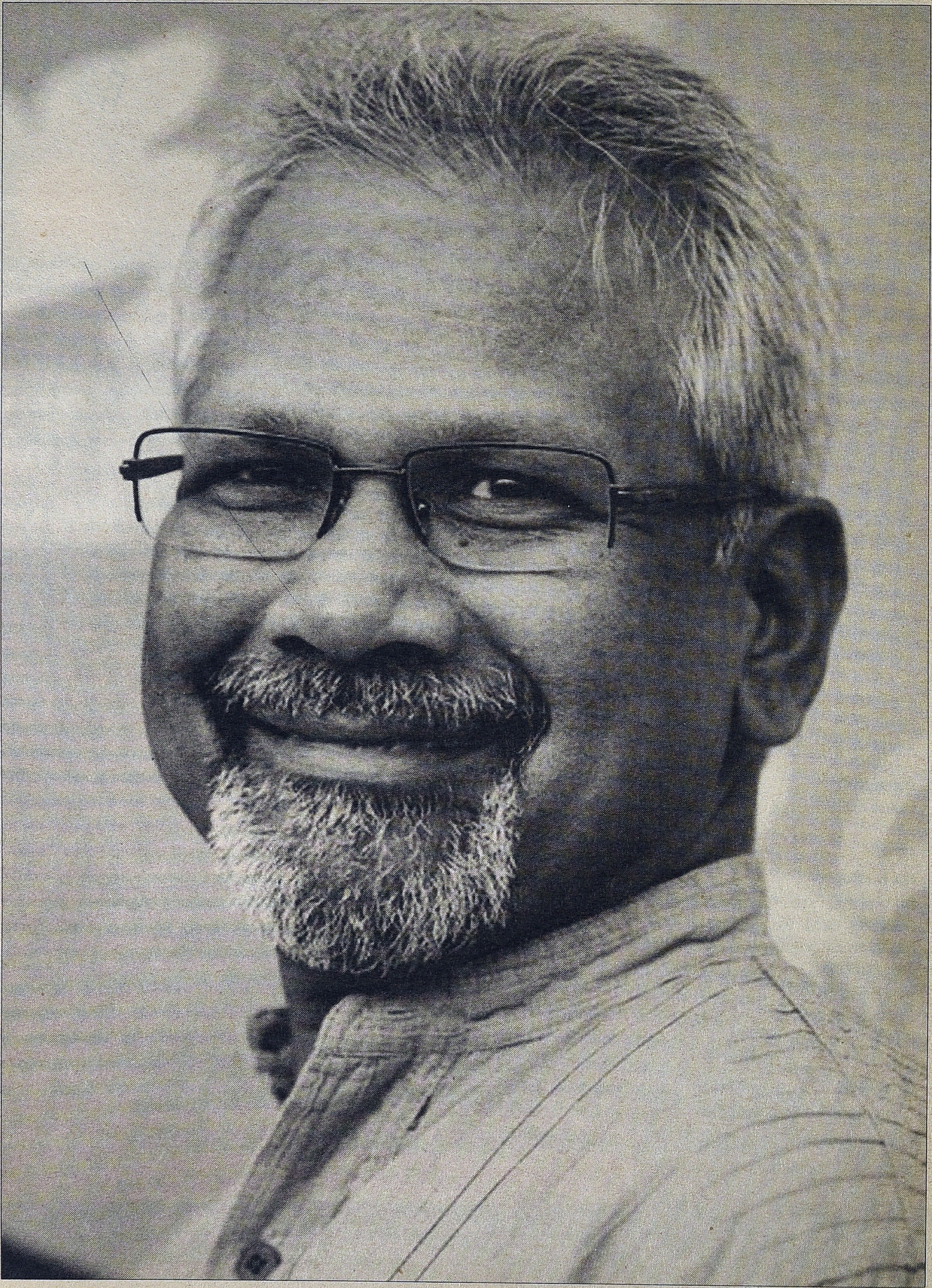
முகவரி
காட்சிப்பிழை
8-11, வ.உ.சி. நகர் 1வது முதல் தெரு,
ரவிபிரசாத் பிலிம் லேப் பில்டிங்,
ராம் தியேட்டர் அருகில்,
கோடம்பாக்கம்,
சென்னை-600 024.
தொலைபேசி: 044-2472-1234
பேக்ஸ்: 044-2472-5678

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com
இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com

ஒரு புதிய உத்வேகத்துடன் வருகிறது 'காட்சிப்பிழை'. மிகச் சவாலான சூழலொன்றில் நம்பிக்கையும், ஆதரவும் அளித்து இதழ்த் தொடர்ச்சியை உறுதி செய்த நண்பர்களுக்கு நன்றி. 'காட்சிப்பிழை' அதன் பயணத்தில் தமிழ் சினிமா குறித்த அவதானிப்பில் கருதத்தக்க இடையீடுகள் செய்திருப்பதாக நம்புவதற்கு இது சாட்சியமாகிறது. தனது அக்கறைவெளி, அது சார்ந்த உள்ளடக்க உருவாக்கம் ஆகியவற்றில் இன்னும் அதிகக் கவனம் செலுத்தத் தீர்மானித்திருக்கிறது ஆசிரியர் குழு. அதே வேளையில், கவனத்திற்குத் தப்பிய வெளிகளிலும் இயங்குவதற்கான சாத்தியங்களையும் பரிசீலிக்க எண்ணமுள்ளது. இன்னும் கூடுதலாகச் செயல்பாட்டுத் தளத்திலும் புதிய முன்னெடுப்புகளை இனி வரும் காலங்களில் எதிர்பார்க்கலாம்.

இந்த ஆண்டு துவக்கம் தமிழ் சினிமாவுக்கு நம்பிக்கையூட்டியது. இரண்டு மூன்று படங்களின் 'மெய்யான' வணிக வெற்றி ஊட்டிய உற்சாகம் வெகு நாட்கள் நீடிக்கவில்லை. திரைத்துறை சார்ந்தவர்களே நம்ப மறுத்த வேகத்தில் வெளிவந்த படங்களின் எண்ணிக்கை வளர்ச்சி அல்லது செழிப்பு என்ற பதத்திற்கு எந்த விதத்திலும் தொடர்புடையவையில்லை. ஆனாலும் இந்தக் கலவரத்தில் ஒன்றிரண்டு 'அசல்கள்' காணாமல் போயிருக்குமென்ற அச்சம்தான் கவலையளிக்கிறது. திரையரங்கில் இரண்டு காட்சிகள்கூட திரையிடும் வாய்ப்பில்லாத அல்லது திரையிடும் தகுதியற்ற திரைப்படங்கள் எந்த நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் உருவாக்கப்படுகின்றன என்பதுதான் விடையில்லாக் கேள்வி. இந்த விபரீதப் போக்கு தமிழ் சினிமாவுக்கு மட்டுமானதா அல்லது பிற மொழி சினிமாக்களிலும் இது நிகழ்கிறதா? பெரும்பாலும் பத்து சதவீதம்கூட கைக்குத் திரும்பாத இந்த வகை முதலீடுகள் எங்கிருந்து வருகின்றன? அரசியல் மற்றும் லஞ்ச லாவண்யம் வழியிலான பணம் என்ற எளிமையான புரிதல் போதுமானதா? சினிமா உலகின் ஏதோ ஒரு தரப்பு, அதிலிருந்து பெற்ற வருவாயை மறுசுழற்சி செய்கிறது எனக் கருதுவதற்கும் முகாந்திரம் உள்ளது என்றே தோன்றுகிறது. முற்றிலும் முதலீடு, வர்த்தகம், லாபம் என்ற விதிகளுக்குட்பட்டு மட்டும் இயங்க அனுமதிக்காத அதன் குணாம்சமான 'கலை' என்ற 'பண்பு' இந்த வகையில் ஏதோ ஒரு முறையில் 'வினை'யாற்றுகிறது என்றே கருத வாய்ப்புள்ளது. அறிந்தவர்கள், இது தொடர்பில் ஆய்வு செய்தவர்கள் இருப்பின் அவர்கள் இது குறித்து இங்கு எழுதலாம். இந்தத் தகவல்களைத் தொகுத்து, அதன் மீதான விவாதமொன்றை ஒழுங்கு செய்ய விருப்பம். தரவு உள்ளவர்கள் தொடர்பு கொள்ளலாம்.

மூன்று மாதக் 'காய்ச்சலுக்குப்' பிறகு ஒரு 'காதல்' வகைப் படமும் (ஓ காதல் கண்மணி : மணிரத்னம்) இன்னொரு 'பேய்' படமும் (காஞ்சனா2: ராகவா லாரன்ஸ்) வணிக வெற்றி பெற்றிருக்கின்றன. இவை கொடுத்த உத்வேகத்தில் இதே 'வகைமையை'ச் சேர்ந்த இன்னும் எத்தனை படங்கள் வரிசை கட்டுமெனத் தெரியவில்லை. வெகுமக்கள் சினிமாவுக்கான ஆய்வுத் தளம் விரிந்தபடியே இருக்கும் என்பது மட்டும் உறுதி.



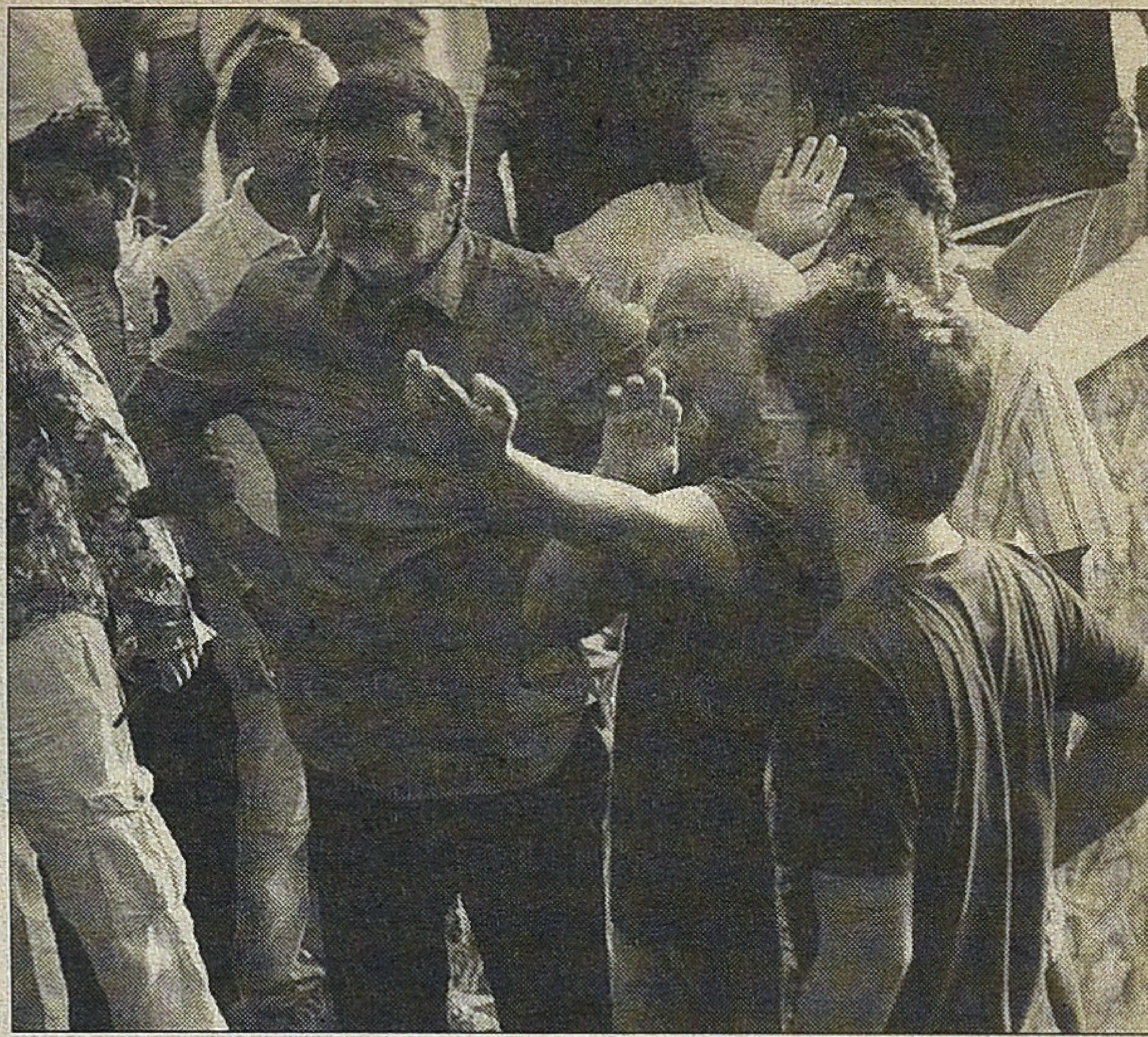
■ சுபகுணராஜன் / ஸ்ரீகுமார்

மணிரத்னத்தின் முப்படத்தொடர்?

தலைமுறைகள் குறித்த ஆய்வொன்று, தலைமுறை மாற்றத்துக்கான கால இடைவெளியைப் பதினைந்து ஆண்டுகள் என உத்தேசித்திருப்பதாக எங்கோ படித்ததாக நினைவு. நடைமுறையில் இது இயக்கம் கொள்வதை அவதானிக்கவும் கூடும்.தொடர்பு சாதனப் பெருவளர்ச்சி இந்தக் கால வரையறையை மேலும் குறைத்துவிடும் வாய்ப்புதான் அதிகம் எனத் தோன்றுகிறது. நிற்க.தமிழின் ஒரே 'தேசிய இயக்குனரான' மணிரத்னம் இந்தத் தலைமுறை இடைவெளியை ஆண்பெண் உறவு சார்ந்து அவதானிக்கும் பொருட்டு, ஏறத்தாழ அதே கால இடைவெளியில், அவரது முப்படத் தொடரெனக் (triology) கருத வாய்ப்புள்ள மூன்று படங்களை உருவாக்கியிருக்கிறார். அவரது தற்போதைய 'ஓ காதல் கண்மணி' இந்த வகையில் முப்படத் தொடரின் மூன்றாவது படமெனக் கொள்ளும் வாய்ப்புக் கொண்டது. இதற்கு முந்தைய படங்கள் 'மௌனராகம்'(1986), 'அலைபாயுதே'(2000) ஆகியன. இந்த மூன்று திரைப்படங்களும் குறிப்பிட்ட கால இடைவெளியில் ஆண்பெண் உறவுநிலை குறித்தும் அதாவது, உளவியல் மற்றும் கலாச்சார காரணிகள் அந்த உறவு மீது ஏற்படுத்தும் தாக்கம் குறித்தும் அவதானிப்பதான நோக்கம் கொண்டது என்பது தெளிவு. அதன் இறுக்கமான அர்த்தத் தளத்தில் இந்தப் படங்கள், இந்த ரீதியில் அறியப்பட்டவையான முப்படத் தொடர்களின் பண்புகள் கொண்டதல்ல என்பதைத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்வது நலம். மிகக் கவனமாக இந்தியாவின் மிகப் பிரபலமான முப்படத் தொடரையும், அது குறித்த விவரணைகளையும் தவிர்க்கிறேன். இந்தத் தவிர்ப்பே 'அந்த மா கலைஞனுக்கு' செய்யும் மரியாதை என்பது திண்ணம்.

மணிரத்னம் இன்றைய தலைமுறை இயக்குனர்கள் கணிசமான பகுதியினருக்கான 'மாதிரி' எனக் கொள்ளத்தக்கவர், குறிப்பாக இன்றைய 'ஏகலைவ' இயக்குனர்களின், இயல்பான முன்னோடி அவர். பாரம்பரிய(?) சினிமாக்காரர்கள் மத்தியில் எம்.பி.ஏ சினிமா என்ற கிண்டல் வழியாக அடையாளப்படுத்தப்படுபவர். ஆனாலும் இந்திய அளவில் அறியப்பட்ட இயக்குனர்களில் பிரதானமான இடத்தைக் கொண்டிருப்பவர். இவருக்குப் பின்னர் இந்தி(ய) சினிமாவில் கால்பதித்து நிலையான அல்லது நிலையற்ற இடத்தைத் தக்கவைத்துக் கொண்டிருக்கும் பிரபு தேவா, ஏ.ஆர்.முருகதாஸ் ஆகியோரோடு ஒப்பிடும்போது, மீடியா 'டார்லிங்' ஆகத் திகழ்பவர். 'ஓ காதல் கண்மணி' என்ற தமிழ்த் திரைப்படமொன்றுக்கு, தங்களை ஆங்கில ஊடகம் என அறிவித்துவிட்டு, பெரும்பான்மை நேரங்களில், வெகு இயல்பாக இந்திச் சேனல்களாக வலம் வரும் ஆங்கில/ இந்தி செய்தி ஊடகங்கள் கொடுத்த கவரேஜ் எக்குத்தப்பானது. 'ஆய்த எழுத்து', 'குரு', 'ராவணன்', 'கடல்' என பத்தாண்டுகளுக்கும் மேலான, ஆக மோசமான, தொடர் தோல்விகளைக் கொடுத்த இயக்குனர் ஒருவரின் இருப்பு மிகப் பெரிய சவாலானது. மாபெரும் நிறுவனங்களும்(ரிலையன்ஸ்) மாபெரும் நடிகர்களும் இணைந்த திரைப்படங்களின் தோல்வி அவரை அசைத்து விட்டிருக்கக்கூடும். மீண்டும் தன் சொந்தத் தயாரிப்பில்,

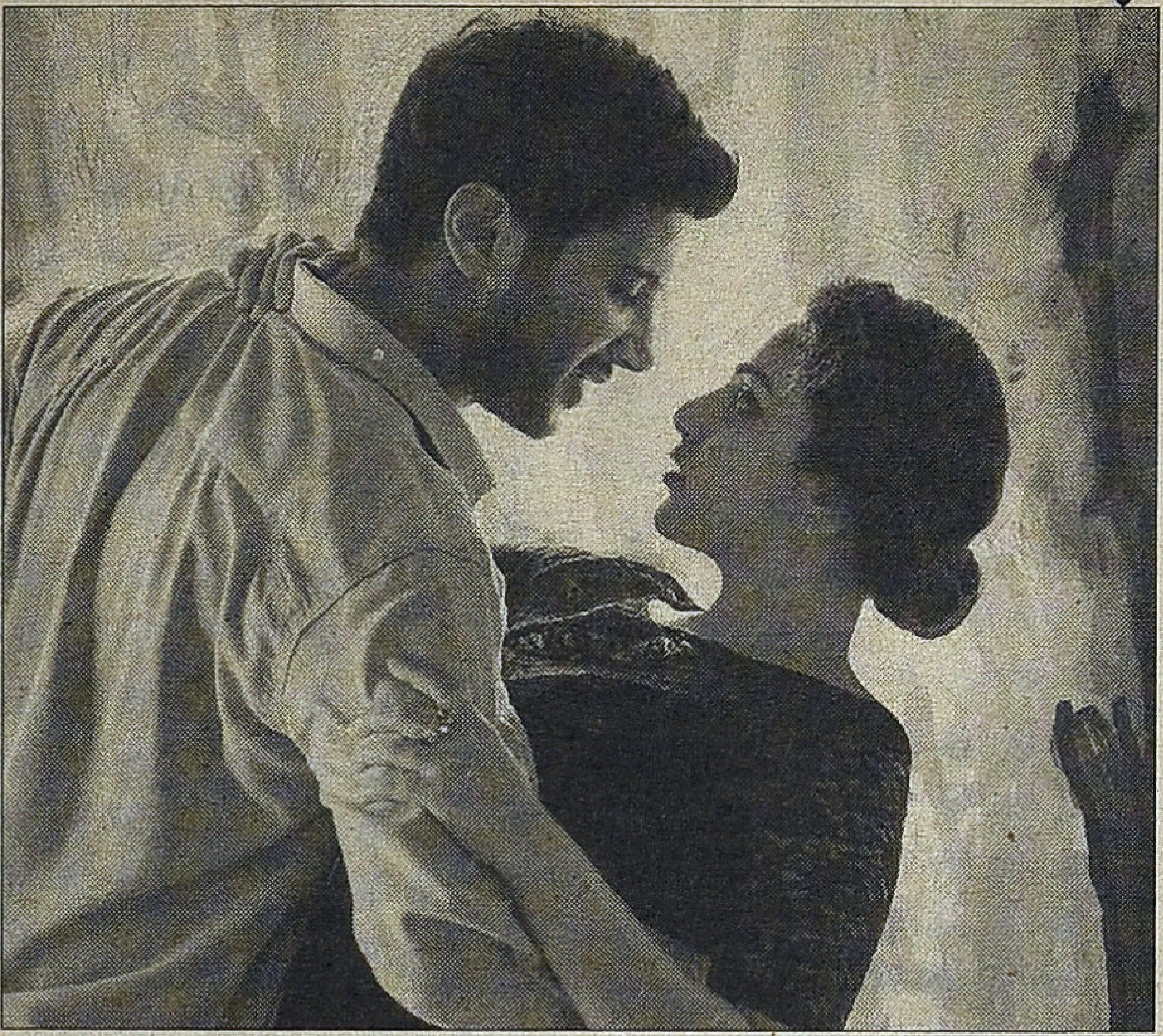
தமிழ்த் திரைப்படங்களுக்குப் பெரிய அளவில் தொடர்பும், அறிமுகமும் இல்லாத, ஏறத்தாழ புதுமுகங்கள் போன்ற நடிகர், நடிகையைக் கொண்டு ஒருபடம் தயாரிக்க முனைந்தபோது, அவரது உத்தரவாதமான வெற்றி சாத்தியம் கொண்டதெனக் கருதப்பட்ட கதைக்களத்திற்கு அவர் மீண்டும் திரும்பி இருக்கிறார்.



இந்த முப்படத் தொடர் ஆண்பெண் உறவு குறித்தது என்றாலும், அதன் குவி மையம் கதைக்களத்தின் நாயகி மீதானதுதான் எனத் தோன்றுகிறது. திவ்யா(மௌனராகம்), சக்தி(அலைபாயுதே), தாரா(ஓ!காதல் கண்மணி) என்ற மூன்று பாத்திரங்களே அவர்கள் வாழ்வுத் தருணமொன்றில் பிரவேசித்துவிட்டு அவர்களது மன நெருக்கடிகளை புரிந்தும் புரியாமலும் அல்லலுறும் துணைப் பாத்திரங்களே நாயகர்கள். 1980களின் கதைக்களத்தில் திவ்யா, பழைய தலைமுறைப் பெண்களின் தவிர்க்க இயலாத மனவோட்டத்தின் வெளிப்பாடான 'காதல் புனிதத்தில்' காலூன்றி நிற்பவள். அவளுக்குக் காதலும், திருமண உறவைப் போன்றே வலுவானது. கண் முன்னேயே காதலன் இறந்துவிட்டபோதும், அவனது நினைவுகளோடு மட்டும் வாழ்ந்துவிட முடியும் என திடமாக நம்புபவள். பெற்றோரின் நிர்பந்தம் காரணமாக உருவாகிவிட்ட திருமண பந்தத்தை உதறிவிட்டு 'நினைவுகளின் லயத்தில்' வாழ்ந்திட முடியும் என்ற சாத்தியம் அவளுக்கு நிச்சயமானது, பெண்களின் மனவோட்டங்களைப் புரிந்து கொண்டுதான் தாம்பத்ய உறவில் நுழைய முடியுமென்ற நிதர்சனம் புரிய வைக்கப்பட்ட முதல் தலைமுறை தமிழ் ஆண்மகன்களின் பிரதிநிதி கணவன். திருமண பந்தம் அங்கீகாரம் வழங்கி விட்டதான பெண்ணுடல் மீதான உரிமை, வரையறைகளுக்கு உட்பட்டது என்பதை அறியாத, உணராத அதற்கு முந்தைய தலைமுறையின் 'அளப்பரிய அதிகாரம்' மறுக்கப்பட்ட ஆண் அவன். பெரியாரின் ஆணாதிக்கத்திற்கெதிரான பெண்ணுரிமைச் சிந்தனைகள் தமிழ்ச்சூழலில் அது தொடர்பான சொல்லாடல்களில் புதிய வெளிச்சங்களைப் பரப்பியதன் விளைவு அது. இந்தப் பெண் 'நவீன மனுஷிக்கும்' அதற்கு முந்தைய 'ஒருவனுக்கு ஒருத்தி' அல்லது 'ஒருத்திக்கு ஒருவன் மட்டுமே' என்ற தலைமுறையின் அறத்துக்கும் நடுவிலான இடைவெளியில் சிக்குண்டவள். அதேவேளையில் இறந்து போன காதலனுக்காகக் 'கற்போடு' இருக்கப் பிரயாசை கொள்வதன் மூலம் பெண் வழி பெருமையைப் பேணவும் முடியும். இறுதியில் கணவனின் உச்சபட்சமான, ஆணாதிக்கத்தின் அடையாளம் அறவே இல்லாத, 'பேரன்பே' அவளை அந்தத் திருமணத்தை ஏற்கும்படிக்கு நகர்த்துகிறது.

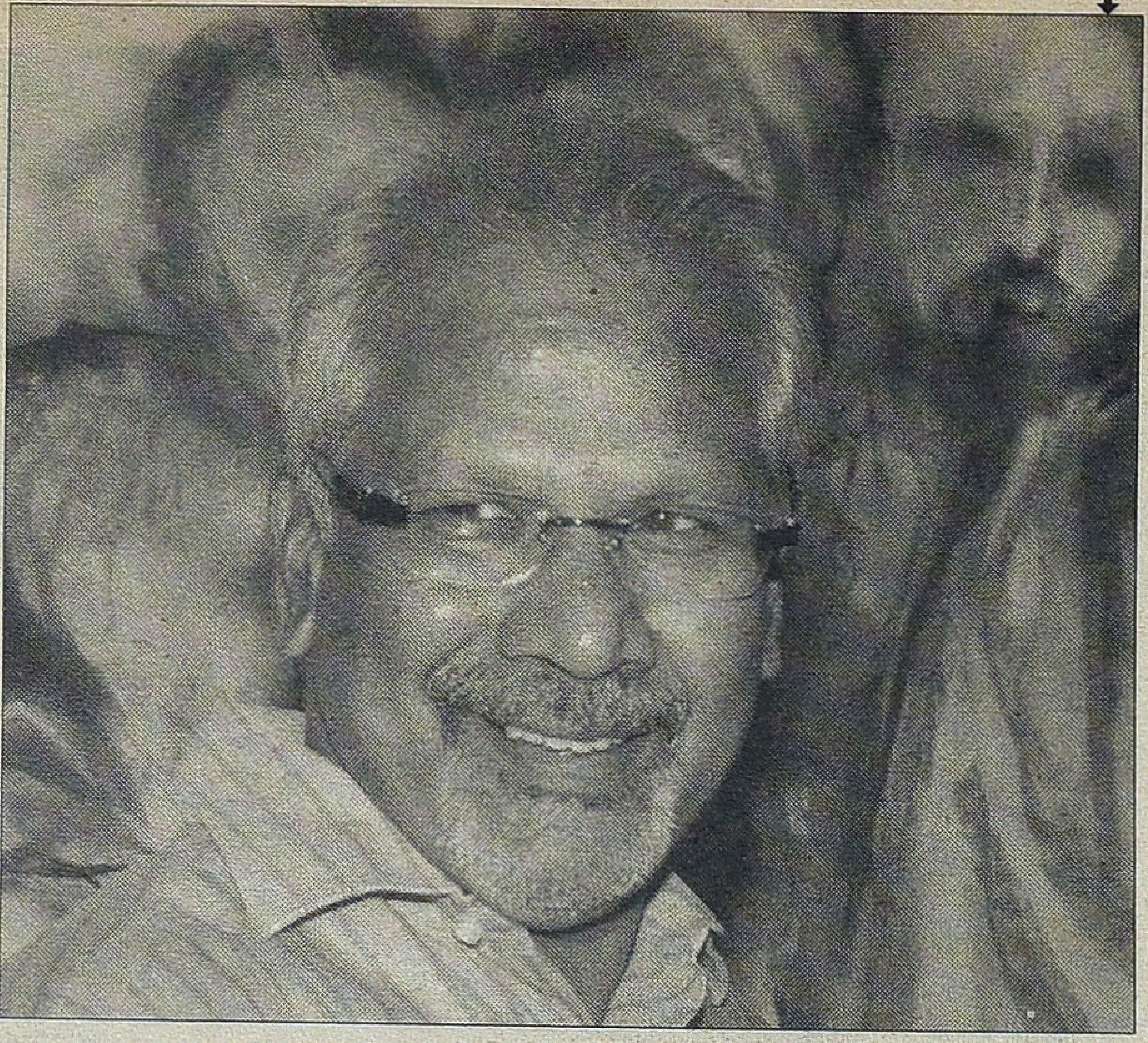
2000மாவது ஆண்டு பட(அலைபாயுதே) நாயகியான சக்தி(!!) இன்னும் வெகுதொலைவு 'வளர்ந்துவிட்டவள்'. வாழ்க்கைத்துணை தேடுதலில் பெற்றோருக்கும் பங்கிருக்கிறது என்பதை ஏற்காதவள். குறைந்தபட்சமாக அவர்கள் சம்மதத்திற்காகக் காத்திருப்பது அல்லது அகிம்சை வழியில் அவர்களைப் புரிந்து கொள்ள வைப்பது என்ற எண்ணங்கள் கொண்டவள் அல்ல. தன்னிச்சையாகக் காதலிக்கவும், காதலித்தவனை எதிர்ப்பை மீறி ரகசிய மணம் புரிந்துவிட்டு இயல்பாக இருக்கவும் முடிந்தவள். ஒரு கட்டத்தில் வீட்டைவிட்டு வெளியேறி வாழவும் அவளால் இயலும். இப்போது முரண்பாடு இணைகளின் புரிதல் தளத்தில், காதலின் கதகதப்பு விலகி வாழ்தலின் சூடு கடுமையாகும்போது 'புரிதல்' போதாமைக்கு உள்ளாகிறது. இப்போது 'இவளால்' தன் பெண்ணியத்தின் மாண்புக்காகக் 'காதலையும் துறக்க' முடியும். இங்கும் தன் அகம்பாவம் அடங்கிய ஆண் மண்டியிட்டே 'காதலை' மீட்டெடுக்க முடிகிறது. இந்த இரண்டு படங்களும் மணிரத்னத்திற்கு வெற்றிப்படங்களாக மட்டுமல்லாமல், அவரை 'அவரது' கதைக்களத்தில் பேசப்பட்ட மாதிரிகளுடன் தங்களை அடையாளம் காண முடிந்தவர்களின் ஆதர்சமும் ஆக்கியது. ஆனால் அதனைத் தொடர்ந்து அவர் எடுத்த, 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்', 'இருவர்', 'தில் சே'/ 'உயிரே', 'ஆய்த எழுத்து'/ 'யுவா' ஆகியனவும் அதைத் தொடர்ந்த படங்களும் வெற்றிக்கோட்டை எட்டிப் பிடிக்கத் தவறியதும், அவரது 'ஆகிவந்த' கதைக்களத்திற்குத் திரும்பிய மணிரத்னத்தின் அதி நவீனப் பெண் தான் தாரா.

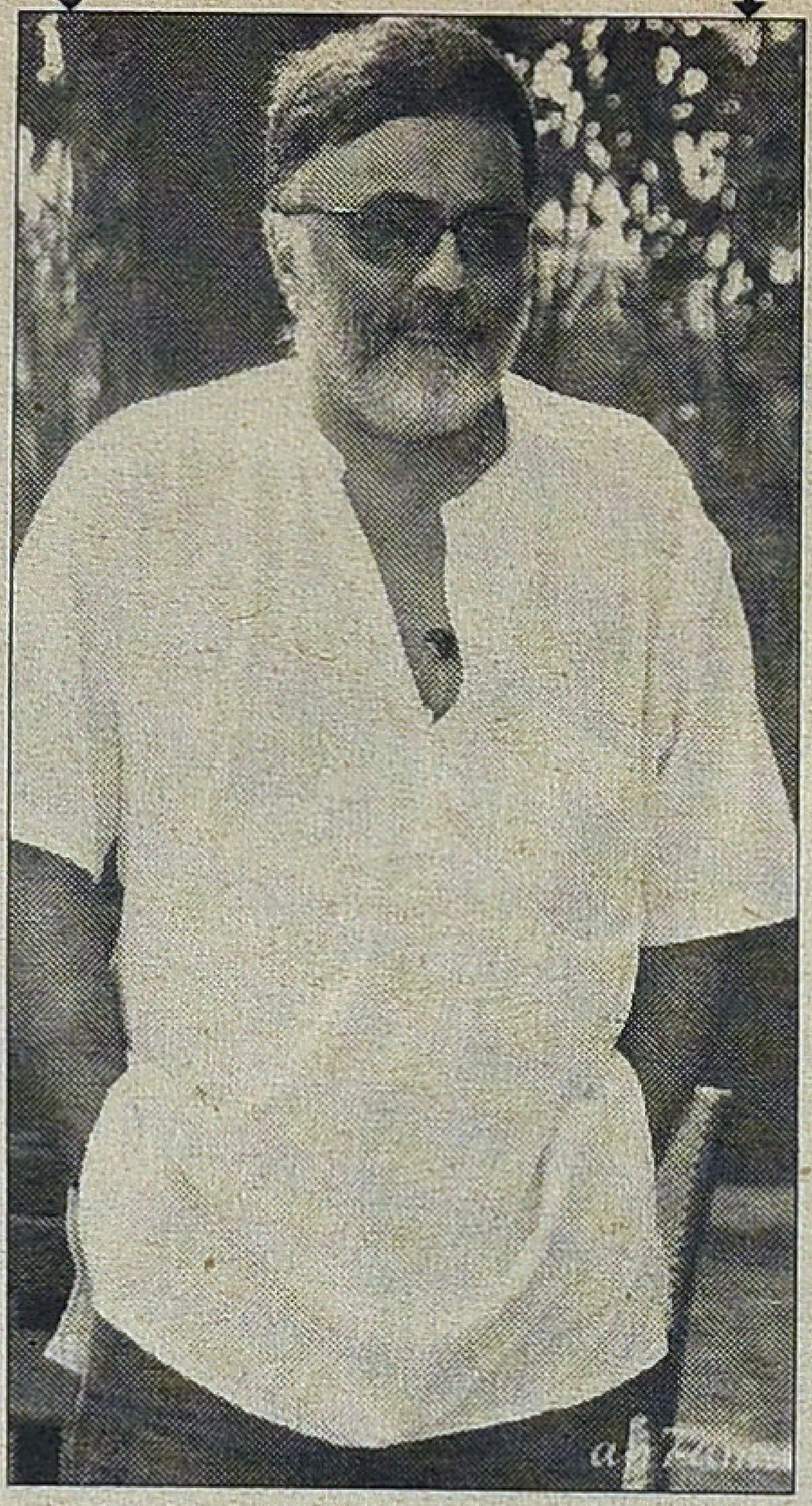
தாரா நவீனமானவள் மட்டுமல்ல, திவ்யா மற்றும் சக்தி ஆகியோரின் கூறுகளையும், தனதாக்கியபடி நவீனத்துவத்துக்கு வந்து சேர்ந்திருப்பவள். அவள் தெளிவானவள்தான். ஆனால் அவளை 'உருவாக்கிய' மணிரத்னத்தின் தேக்கங்களும், தயக்கங்களும் அவளைப் பெரும் குழப்பத்தின் வடிவமாக்கி விட்டிருக்கிறது. மணிரத்னம் தேங்கிப் போனதற்கு அவரது காட்சியமைப்புகள் சாட்சியம் கூறுகின்றன. வெற்றியை அவரது தேய்வழக்கான காட்சிகளின் வழியாக மீட்டெடுக்க முயன்றதன் விளைவாகவும் இது இருக்கலாம். திரைப்படத்தின் முதல் காட்சியில் நாயகனும் நாயகியும் சந்தித்துக் கொள்ளும் காட்சி ஒரு ரயிலடியில். அதற்குப் பின்னர் அறிமுகமாகும் அவர்களது வேலைச்சூழல் அவர்கள் ஒரு விமான நிலையத்தின் baggage belt அருகில் சந்தித்துக் கொண்டிருக்க வேண்டியவர்கள்,



மணிரத்னத்தின் 'ஆகிவந்த' களமாகிய 'ரயிலடி'க்கு அந்தக் காட்சி நகர்த்தப்பட்டிருக்கிறது என்பது தெளிவு. இந்தப் புள்ளியில் துவங்கும் 'களத் தேர்வு' குழப்பம் இறுதி வரை நீளுகிறது. பிரகாஷ் ராஜ் மற்றும் லீலா சாம்சன் வாழும் வீடு, அந்த வீட்டிற்கு இட்டுச் செல்லும் 'ஒற்றையடிப் பாதை' போன்ற இரு பக்கமும் மதில்கள் கொண்ட தெரு(டில்லியில் திவ்யா வாழும் வீட்டிற்கும் இதே போன்ற பாதையமைப்பு உண்டு) பின்னர் தொடர்ந்தபடி இருக்கும் ரயில் பயணங்கள். இரண்டு நாள் நாயகனைக் காணோம் எனும்போதுகூட நண்பிகளுடன் சேர்ந்து ரயிலில் தேடுவாள் தாரா. மிக உறுத்தலான சங்கதி தாரா பெண்கள் விடுதியில் தங்கி இருக்கிறாள் (வேடிக்கை அங்குதான், அவர்களின் முதல்'கூடல்' நிகழும்) அவளுக்கு தினசரி சந்திக்கும் ஆண் நண்பர்கள் கிடையாது. மிகச் சராசரியான இயக்குனர்கள்கூட நாயகனுக்கும், நாயகிக்கும் காதலுறவின் எள்ளத்தனையளவு சாயல்கூட இல்லாத நண்பர்களை இயல்பாக உருவாக்கி அவர்களை நம்பகத்தன்மையோடு இயங்கச் செய்வதை வாடிக்கையாக்கி விட்ட காலத்தில், தாரா ஆண் நண்பர்கள் இல்லாதவள் என்பது மொன்னையான அபத்தம். அதைவிட அவளது அறிமுகக் காட்சியில் அவளை அவளது பணத்திற்காக மணம் செய்ய முயன்றவனை விரட்டுகிறாள் என்ற காட்சியமைப்பு மிக மிக மொன்னையானது. திருமணத்தில் நம்பிக்கையில்லாதவள் அவனுடன் திருமணம் பற்றிப் பேச நேர்ந்தது எப்படி? புதியவனிடமே 'என்ன லவ்வா?' என்று கிண்டல் பேசுபவள் ஒருபோதும் காதல் என்ற சொல்லை உச்சரிப்பதாகப் படம் முழுக்கவும் காட்சியமைப்பு இல்லை. சேர்ந்து வாழத் தீர்மானிப்பவர்கள் (குறிப்பாகப் பெண்களுக்கு) காதல் ஒரு அடிப்படைத் தேவை இல்லையா? மண உறவு அதன் நிர்பந்தங்கள், அது சார்ந்த அதிகாரத்துவம் ஆகியவைதானே 'சேர்ந்து வாழ்தலை' தேர்வாக்குகிறது.

இந்த அபத்தங்களை எல்லாம் மிஞ்சும் அபத்தம் நாயகிகளின் உளவியல் நெருக்கடிகளாக முன் வைக்கப்பட்டிருக்கும் பிரச்சனைகளின் எந்த விதமான சாயலுமற்றவர்களாய் அவர்கள் குதூகலிக்கும் விதம்தான். 'மௌனராகம்' திவ்யாவின் அறிமுகக் காட்சியில் அவள் மழையில் நனைந்து மகிழ்ச்சிப் பிரவாகமாய் ஆடிப் பாடியபடி வருவாள். எழுத்தாளர் அசோகமித்திரன் இதனைக் கடுமையாக விமர்சனம் செய்திருந்தார். அவ்வளவு துயரமான பேரிழப்பு ஒன்றினை மனதில் சுமக்கும் பெண்ணை இந்த ரீதியில் அறிமுகம் செய்வது பேரபத்தம்தானே. அதே வகையில் தாராவும் பெற்றோரின் மணமுறிவு அதன் விளைவான அப்பாவின் துர்மரணம் ஆகியவற்றைப் பின்புலமாகக் கொண்டவள்தான். அந்த உளவியல் நெருக்கடிதான் அவளை 'திருமண பந்தத்தை' வெறுப்பவளாக ஆக்குகிறது. ஆனால் அவளோ தேவாலயத் திருமணமொன்றில் இருபது இருக்கைகள் தள்ளி அமர்ந்திருப்பவனை, அதற்கு முந்தின நாள் ரயில் நிலைய சந்தடியில் எதிர் பிளாட்பாரத்தில் இருந்து கவனத்தை ஈர்த்தவனை, அடையாளம் கண்டு, குதூகலித்து மகிழ்ச்சி வெள்ளத்தில் ஆழ்ந்து கைபேசி எண்ணைப் பரிமாறி, இரண்டாவது நாள் சந்தித்து, மூன்றாவது சந்திப்பில் முத்தமிடத் துவங்கி, நான்காவது சந்திப்பில் கட்டிலுக்குப் போய்விடுகிறாள். மணிரத்னத்திற்குத் தலைமுறை இடைவெளி எவ்வளவு பெரிய தேக்கத்தையும், இந்தத் தலைமுறையினரைப் புரிந்து கொள்வதில் பெரும் குழப்பத்தையும் ஏற்படுத்தி இருக்கின்றது என்பதற்கு இந்தக் காட்சிகளே சாட்சி. தாராவின் பின்புலமும் (அவரது தாய் பிரைவேட் ஜெட் வைத்திருக்கும் ஒரு தொழிலதிபர்) அவளது பாத்திரப் படைப்பும் எந்த வகையிலும் தொடர்புறுவதில்லை. அவள் குறைந்தபட்சம் இரண்டு தோழிகளோடு (தோழர்களும் இருக்கலாம்) ஒரு வசதியான ஃபிளாட்டிலாவது குடியிருப்பதுதானே முறை. அப்படியொரு பிளாட் இருந்து விட்டால் அல்சைமர் நோய் கொண்ட லீலா சாம்சன்/ பிரகாஷ்ராஜ் தம்பதியினரின் அருகாமையும், அதுவே திருமணத்தை நோக்கி நகர்த்தும் வாய்ப்பும் இல்லாமல் போய்விடுமென்ற அச்சமா? ஆனாலும் படத்தின் உச்சக்கட்ட அபத்தம் அல்சைமர் (மறதி நோய்) போன்ற நோயொன்றும், இறுதிக்





காலத்தில் ஒருவரை ஒருவர்கூட இல்லை, இவ்வளவு சுதந்திரமான ஒரு பெண் தன்னை அவன் ‘பாதுகாத்துக்’ கொள்வான் என்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் மண உறவை ஏற்பதுதான். ’சேர்ந்து வாழ்தல்’ என்பது தாலி, பிள்ளைப்பேறு போன்ற இன்னபிற பிணைகளைத் தவிர்க்க மட்டும்தானே. மற்றபடி நேசமான காதலுறவும், ஒருவரை மற்றவர் பேணுவதும் அதிலும் உண்டு மணி சார். தலைமுறைகளும், சிந்தனைகளும், வாழ்தலுக்கான உறவு ஒப்பந்தங்களும் களம் மாறியபடி இருப்பதை அறிவதிலிருந்து உங்களது ‘அல்சைமர்’ உங்களைத் தடுத்து விட்டிருக்கிறது.

முப்படத் தொடர்கள் அவற்றிற்குள்ளான வளர்ச்சிப் போக்கினை, அல்லது வாழ்வுச்சூழல் மற்றும் கால மாற்றத்தை இடைவெளிகளில் நிகழ்ந்த சிந்தனை மாற்றங்களை அவதானிக்க, பதிவு செய்யும் முயற்சி. படைப்பாளி காலத்தில் உறைந்து போவதன் ஆபத்தை மட்டுமே காட்சிப்படுத்தி முடிந்திருக்கிறது இந்த முயற்சி. ’மௌனராகம்’ படத்தின் ஒரு காட்சி. திருமணம் முடிந்ததும், மகளிடம் பால் சொம்பு கொடுத்து முதலிரவுக்கு அனுப்பும் அம்மாவிடம் திவ்யா ,’ ஏம்மா, முன்னப் பின்ன தெரியாத, அறிமுகமில்லாத ஒரு ஆம்பளகிட்ட நேற்று என்னய உன்னால் அனுப்பி இருக்க முடியுமா? இன்னைக்கு என்ன ஆயிருச்சு பாரு’ எனக் கேட்பாள். ஏற்பாடு செய்யப்படும் மண உறவுக்கெதிரான மாபெரும் சவாலான கேள்வி என அன்று கொண்டாடிய பெண்ணியச் செயல்பாட்டாளர்களை அறிவோம். முப்பது வருடம் கடந்து அல்சைமர் நோயும், அந்திமக்கால ஆதரவும் திருமண பந்தத்திற்கான காரணமாகி இருப்பதை என்னவென்பது? இன்னொன்று, தாரா அவளது பாரீஸ் வாய்ப்பு வரும்போதே, தோழிகளிடம் தனது மனப்போராட்டத்தை வெளிப்படுத்துகிறாள். அதைவிட இரண்டு நாட்களாக அவனைக் காணவில்லை என அவள் அல்லலுறுகிறாள். ‘அவளது தோழி ‘சரி திரும்பி வந்தா தாலி கட்டுன பொண்டாட்டி போல நடந்துக்கிறாத’ என அறிவுரை சொல்லுமளவிற்கு அவளது நிலைப்பாடு மாறி விடுகிறது. அதே போல கடைசி பத்து நாட்களை மகிழ்ச்சியாகக் கழிக்க வேண்டுமெனக் கூறிவிட்டுப் பிரிவின் வலியைப் பேசுபவள் ஆகிறாள். கிட்டத்தட்ட திருமணம் செய்து கொள்ளலாமென்ற அவனது அழைப்புக்குக் காத்திருப்பவளாகிறாள். தனது தடையற்ற வளர்ச்சிப் பாதையில் கவனமின்றி ‘வெகு சராசரியான’ திருமண பந்தத்துக்கு ஏங்கும் பெண்ணாகி விடுகிறாள். திருமணம் எனும் தீர்மானத்தைக்கூட அவள் முன் கையெடுத்து நிறைவேற்றுபவளாக முடியவில்லை. அந்தக் ‘காணாமல் போதல்’ இவளது தொடர்பில் நடந்து அவன் பதற்றமுற்று, தவித்து, அவளின்றித் தன்னால் இருக்கவியலாது என உணர்ந்து, அவள் திரும்பியதும் அவளிடம் திருமணக் கோரிக்கை வைக்கும்படிக்கு ஏன் கதைக்களத்தை விரித்திருக்கக்கூடாது. காரணம் மணிரத்னம்தான். ஆணின் வல்லமையை அந்த அளவிற்குக் கீழிறக்க அவரால் இயலாது. அதற்கான முன்னோட்டம்தான் அவள் பாரிஸுக்குப் போனால் அவன் அமெரிக்கா போகிறான் என்ற கதையமைப்பு. மனைவியை விட குறைவான வருமானமும் வேலை வாய்ப்பும் கொண்டிருந்தபோதும், இயல்பாக அவர்களுக்கான முன்னுரிமையை வழங்கிவிட்டுப் பின்புலத்தில் அமர்ந்திருக்கும் கணவர்கள் இன்று சாத்தியமானவர்கள்தானே. வங்கிகள், மற்றும் சர்வதேச நிறுவனங்களின் தலைமைப் பொறுப்பேற்று முன் நடக்கும் பெண்கள் பலரின் கணவன்மார்கள் அவர்களுக்குச் சமமான வாய்ப்புகள் பெறாதவர்கள் என்பதும் உண்மைதானே. இதெல்லாம் அறியாதவரா மணி? மணி IS BACK எனப் பேசப்படுகிறது, ஆனால் உண்மை அப்படியல்ல, மணி IS NOT BACK, HE INFACT HAS FALLEN BACK.

மணிரத்னத்தை காப்பாற்றி இருப்பதில் மூவருக்கு சம பங்கு இருக்கிறது. பி.சி.ஸ்ரீராமின் ஒளிப்பதிவு, ஏ.ஆர்.ரகுமானின் பாடல்கள் மற்றும் பின்னணி இசை, பி.சி .ஸ்ரீராமின் ஒளிப்பதிவில் தேவதையாக வலம் வரும் நித்யா மேனன்.

காஞ்சனா2: ஆவிசூழ் உலகு!

சென்னையில் திராவிடர் கழகம், தாலியகற்றும் விழாவுக்குக் குறித்திருந்த நாள் ஏப்ரல் 14. மதவாத சக்திகளின் காட்டுத்தனமான எதிர்ப்பை எதிர்கொண்டு எப்படியோ திட்டமிட்டபடி இருபதுக்கும் மேற்பட்ட பெண்கள் தங்கள் தாலியை விழாவில் அகற்றிக் கொண்டார்கள்.

மூன்று நாட்கள் கழித்து 'முனி3' என்கிற 'காஞ்சனா 2' வெளியானது. அரங்குகளில் பெருவாரியாக இந்த படத்துக்குத் தாய்மார்களிடம் கிடைத்து வரும் அபரிமிதமான ஆதரவைக் காணும்போது தமிழகத்தில் இருந்து தாலியை அகற்றவே முடியாது என்கிற எண்ணம்தான் தோன்றுகிறது. தமிழ்ப் பெண்கள் பிறக்கும்போதே நளாயினிகளாகவோ, சாவித்திரிகளாகவோ பிறக்கிறார்கள்.

'பெரியார் பிறந்த மண்' என்று அவ்வப்போது பெருமிதமாகத் தொடை தட்டிச் சவால் விடுகிறோம். ஆனால், இதே மண்ணில்தான் பகுத்தறிவுக்குச் சற்றும் ஒவ்வாத பேய்ப்படங்களும், சாமிப்படங்களும் சக்கைப்போடு போடுவதை என்னவென்று புரிந்துக் கொள்வது?

திருமண ஒப்பந்தம் தேவைப்படாத அதாவது 'தாலி' இல்லாத 'லிவிங் டுகெதர்' வாழ்வினைப் பற்றி விவாதிக்க முற்பட்ட மணிரத்னத்தின் 'ஓ காதல் கண்மணி'யும் 'காஞ்சனா2' வெளியான அதே நாளில்தான் வெளியாகி இருக்கிறது. 'காஞ்சனா2'வில் ஆன்மா (!) தன் தாலியைக் காப்பாற்றிக் கொள்ள ஆக்ரோஷமாகப் போராடும் காட்சிகளுக்கு அரங்குகளில் கிடைக்கிற வரவேற்பை மட்டும் மணிரத்னம் நேரில் காண நேர்ந்தால், ஏன்தான் 'ஓ காதல் கண்மணி' எடுத்தோமோ என்று நொந்து, திரையுலக சந்நியாசம் மேற்கொள்ளும் முடிவுக்கு வந்துவிடுவார்.

இதுபோல நிறைய 'காஞ்சனா2' பற்றி தாறுமாறாக எழுதிக்கொண்டே போகலாம்.

ஆனால்

முருகையன் என்கிற அடித்தட்டுத் தமிழ் இளைஞன், பெரும் போராட்டங்களுக்குப் பிறகு வெகுஜனங்களிடம் பெற்றிருக்கும் இந்த பிரும்மாண்டமான வெற்றியை மனசாரப் பாராட்டத் தோன்றுகிறது.

சிறு வயதில் ஏற்பட்ட உடல்நலக் குறைவால் முருகையனுக்கு பள்ளிக்கல்வி எட்டாக்கனி ஆனது. குழந்தைத் தொழிலாளியாக வேலைக்குப் போனான். தினமும் காரைக் கழுவி துடைத்து பளிச்சென்று வைக்க வேண்டும். முதலாளி, சினிமாக்காரர். ஸ்டண்ட் மாஸ்டர். சூப்பர் சுப்பராயன். அவருடன் படப்பிடிப்பு நடக்கும் இடங்களுக்கும் போவான்.

படப்பிடிப்புத் தளங்களில் ஒல்லியாக, கறுப்பாக, சுறுசுறுப்பாக ஓடிக்கொண்டிருக்கும் இந்தப் பையனைப் பார்த்ததுமே ரஜினிக்குப் பிடித்துப் போய்விட்டது. இவனைப் பார்க்கும்போதெல்லாம் முதுகில் தட்டிக் கொடுப்பார்.

ஸ்டுடியோக்களில் நடன ஒத்திகை நடக்கும்போதெல்லாம் தனியாகப் போய், தானும் அதே மாதிரி ஆடிப் பார்ப்பான். அதுமாதிரி ஒருமுறை ஆடிக்கொண்டிருந்த போது கையும் களவுமாக ரஜினியிடம் பிடிபட்டான்.

"உனக்கு டான்ஸ் ஆடப் பிடிக்குமா?"

தயங்கிக்கொண்டே "ஆமாம், சார்"

"சினிமாவில் ஆடறியா?"

தலையாட்டியபடியே "ஓக்கே சார்"

டான்ஸர் யூனியனில் ரஜினிதான் பணம் கட்டிச் சேர்த்துவிட்டார்.

நிறைய படங்களில் கூட்டத்தோடு கோவிந்தாவாக க்ரூப் டான்ஸராக ஆடினான் முருகையன். எல்லாமே தெலுங்குப் படங்கள். பெரும்பாலும் பிரபுதேவா நடனம் அமைக்கும் படங்கள். 'ஜென்டில்மேன்' படத்தில் பிரபுதேவா ஆடி பிரபலமான 'சிக்குபுக்கு சிக்குபுக்கு ரயிலே' பாடலின் க்ரூப் டான்ஸ்டர்களில் முருகையனும் ஒருவன்.

இந்த காலகட்டத்தில் முருகையன் சந்திக்காத அவமானங்களே இல்லை. ஓர் எக்ஸ்ட்ராவுக்கு சினிமாவில் என்ன மரியாதையோ அதேதான்.

மனசுக்குள் முருகையன் தொடைதட்டிச் சவால் விட்டிருக்க வேண்டும். "இதே சினிமாவில் நான் யாருன்னு நின்னு காட்டறேன்டா."

அந்த முருகையன், லாரன்ஸாக மாறி 'காட்டு காட்டு'வென்று காட்டிக் கொண்டிருப்பதுதான் பேய்கள் மிரட்டும் காஞ்சனாக்கள்.

ரஜினி, சிரஞ்சீவி, அஜித், விஜய் என்று மாஸான சினிமா ஆளுமைகள் அத்தனை பேருக்கும் லாரன்ஸை ஏன் பிடிக்கிறது என்று தெரியவில்லை. ஆனால், மேற்கண்ட ஹீரோக்கள் அத்தனை பேரின் மாஸையும் லாரன்ஸ் ஆராதிக்கிறார் என்று தெரிகிறது. அதனால்தான் அவர் முதன்முதலாக இயக்கிய படத்தின் பெயரே 'மாஸ்'. நாகார்ஜுனா நடித்த அந்தப் படம் சூப்பர் ஹிட். அடுத்து தன் குருநாதரான பிரபுதேவாவை ஹீரோவாகப் போட்டு, கூட தானும் நடித்து 'ஸ்டைல்' இயக்கினார். இதுவும் தெலுங்கு. இதுவும் ஹிட்.

லாரன்ஸுக்கு தெலுங்கில் இருக்கும் இமேஜே வேறு. டான்ஸ் ஆடுவார். மாஸ்டர். நடிகர். கதை திரைக்கதை எழுதுவார். இயக்குவார். இசை அமைப்பார் (இரண்டு படங்களுக்கு இசையமைத்திருக்கிறார்). எந்த சினிமா இவரை மக்கு என்று திட்டியதோ, அந்த சினிமாவின் அத்தனை துறைகளிலும் தடம் பதித்து வெற்றி கண்டார்.

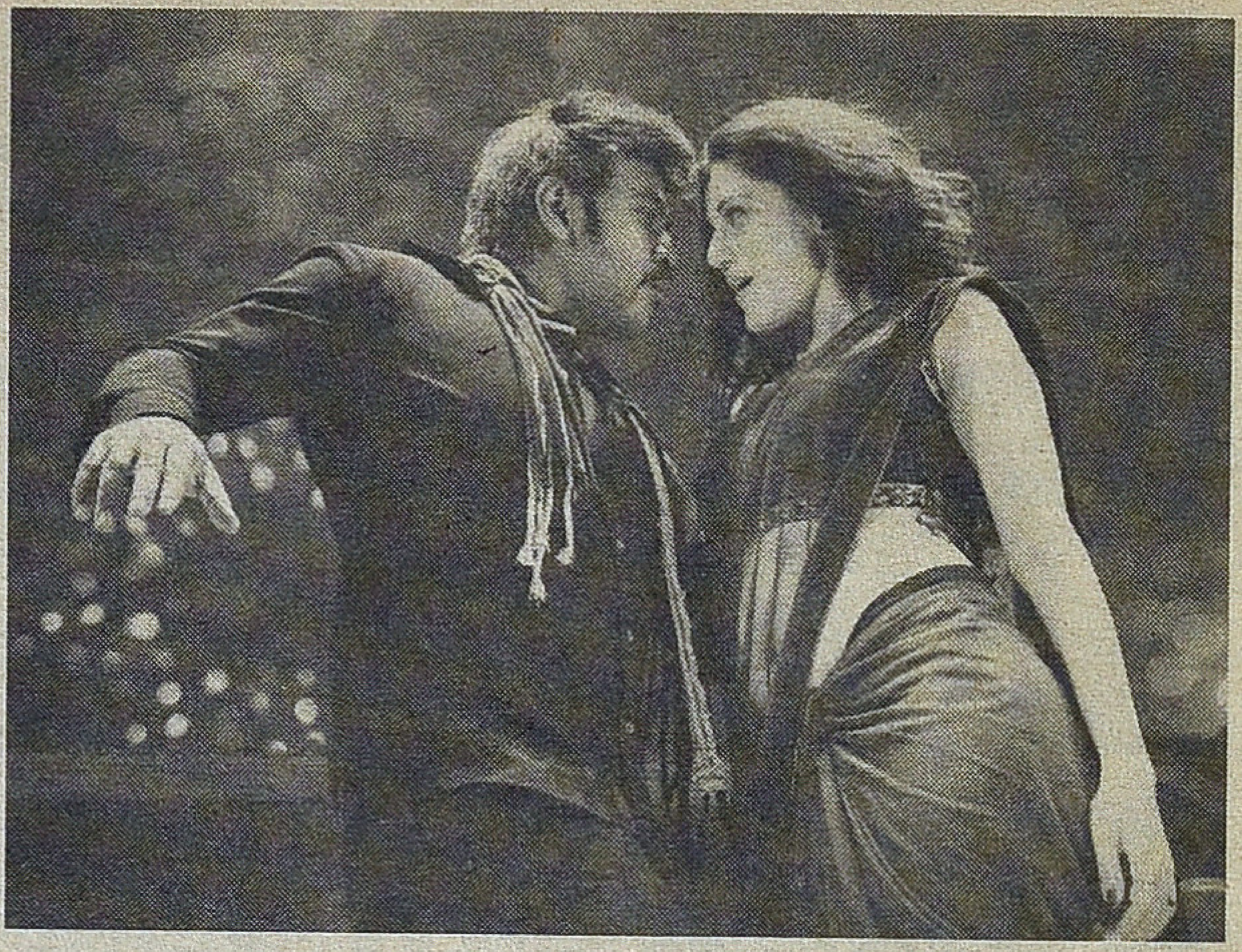
ஆயிரம்தான் அடுத்தடுத்து வெற்றி என்றாலும், தாய்மொழியில் 'ஹிட்டு' என்பதுதானே கெத்து?

அதற்காகத் தன்னைத் தமிழில் நிலைநிறுத்த லாரன்ஸ், ரூம் போட்டு யோசித்துக் கண்டறிந்த ஃபார்முலாதான் ஆவி.

ஒரு நல்ல மனிதர், அநியாயமாகக் கொல்லப்படுவார். அப்பாவியான நாயகனின் (லாரன்ஸ்) உடலில் ஆவியாகப் புகுந்து தன்னைக் கொன்ற தீயவர்களைக் கருவறுப்பார்.

இந்த ஒன்லைனரை வைத்துக்கொண்டு, 2007ல் லாரன்ஸ் இயக்கி நடித்த 'முனி' தமிழில் ஆவரேஜ், தெலுங்கில் ஹிட்டு.

தமிழில் சூப்பர்ஹிட் ஆகும்வரை விடுவதில்லை என்கிற முனைப்போடு மீண்டும் அதே கதையை 'காஞ்சனா'வாக எடுத்தார். புத்திசாலித்தனமாகத் திருநங்கை, நில அபகரிப்பு என்றெல்லாம் களத்தை மாற்றி யோசித்ததால்



படம் பெரும் வெற்றி அடைந்தது.

இதையே 'கல்பனா'வாகக் கன்னடத்தில் உபேந்திராவை வைத்து இயக்கினார் மறைந்த இராம.நாராயணன். அங்கே மகத்தான வெற்றி. இப்போது சிங்களத்திலும் ரீமேக் செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள். இந்தப் படத்தின் இந்திப் பதிப்பில் நடிக்க சஞ்சய் தத் ஆசைப்பட்டார். அவர் 'உள்ளே' போய்விட்டதால் தாமதமாகிறது. லாரன்ஸ், இந்தியில் இயக்கும் முதல் படமாக 'காஞ்சனா'வே இருக்கும்.

லாரன்ஸுக்கு இந்த ஆவி பழி வாங்கும் கதையின் ஃபார்முலா நன்கு பிடிபட்டு விட்டது. ரொம்ப பயமுறுத்தக் கூடாது. குழந்தை குட்டிகளோடு குடும்பம் குடும்பமாகத் தியேட்டருக்கு வந்து கும்மியடித்து மகிழ வேண்டும். லேசாக செக்ஸ் தூவப்படும். ஆனாலும், அது கவர்ச்சியின் எல்லையிலேயே இருக்குமே தவிர ஆபாசத்தைத் தொடாது. சமூக அக்கறையோடு சிந்திப்பது போன்ற பாவனையில் விளிம்புநிலை மக்கள், மாற்றுத் திறனாளிகள், அது இதுவென்று மெகா சீரியல் மாதிரி சில காட்சிகளில் கண்களைக் கசிய விட வேண்டும்.

அட்சர சுத்தமாக இதே உப்புமாவை 'காஞ்சனா 2' ஆக மீண்டும் கிண்டியிருக்கிறார். முன்பைவிட பெரிதாக வென்றிருக்கிறார். தியேட்டர் எங்கும் திருவிழாக் கோலம். கோடைக் கொண்டாட்டம். மாவு தீரும் வரை இதே தோசையை 4, 5, 6 என்று லாரன்ஸ் எடுத்துக்கொண்டே இருக்கப் போகிறார். தயாரிப்பாளரின் கல்லா நிரம்பிக்கொண்டே இருக்கப் போகிறது.

எல்லாம் சரி. 'காஞ்சனா2' குறித்த விமர்சனம்?

அடப் போங்க சார்.

பேய்க்கும் பேய்க்கும் சண்டை, ஊரே வேடிக்கை பார்க்குது.

இதுலே இடையிலே புகுந்து கலை, தரிசனம், தர்க்கம், அனுபவம் என்றெல்லாம் நாம் பாட்டுக்கு ஏதாவது உளறிக் கொண்டிருந்தால் காஞ்சனா பேய் போட்டுத் தள்ளி விட்டுப் போய்விடும். பொழைப்பைப் பார்ப்போம். பாலா ஏதோ படம் எடுக்கிறாராமே?

பின்னணிக் குரல் கலைஞர் பழம்பெரும் வானொலி அறிவிப்பாளர் டி.எஸ். லலிதா

சந்திப்பு:
■ வசந்தகுமாரன்

உங்களது பூர்வீகம் பற்றி சொல்லுங்கள்?

நான் பிறந்து வளர்ந்தது தஞ்சாவூர். எங்க அம்மா கர்நாடக சங்கீதம் படிச்சவங்க. எனக்கும் அதை கற்றுக்கொடுத்திருந்தாங்க, அதன் காரணமா எனக்கு நல்லா பாட்டுப் பாட வரும். எங்கம்மா ரெண்டு மூனு தமிழ்ப் படங்கள்ல கூட பாடியிருக்காங்க. 'தாய் நாடு' என்கிற படத்துல பாடியிருக்காங்க. எங்க அப்பா விவசாயி. எங்க மாமா ஒருத்தர் மாரியப்பா என்று பேர். அவர் தஞ்சை சுதர்சன சபாவுல, நாடகத்துக்கென்று தனிப்பாடல் எழுதுற வேலையில இருந்தாரு. அந்த சுதர்சன சபா, செட்டியார் ஹால் என்கிற இடத்துல இருந்துச்சு. அவர் தான் எனக்கு நாடகத்தில பாடுறதுக்கு வாய்ப்பு வாங்கிக் குடுத்தாரு. அங்கே நான் பனிரெண்டு வயசுல பாட ஆரம்பிச்சேன். அதற்கு பிறகு பதினாறு வயசுல, ஒரு முறை நாடகத்துல நடிக்கிற பொண்ணு எதிர்பாராம வர முடியாமப் போய்டுச்சி, அப்ப எங்க மாமா என்ன நடிக்க வச்சாரு. எனக்கு ஏற்கனவே பாடுற திறமை இருந்ததால, தைரியமா சொல்லிக் கொடுத்தத நடிச்சேன் . 1968லிருந்து 1978 வரை நாடகங்கள்ல நடிச்சேன் பெரும்பாலும் ஹீரோயின் கதாபாத்திரம்தான்.

பின்னணிக் குரல் கலைஞரா எப்பொழுது பணி புரியத் தொடங்கினீங்க?

ஒரு நாள் 1968 ஆம் ஆண்டுன்னு நினைக்கிறேன். திருச்சி வானொலி நிலையத்துல வேலை செய்த எங்க சித்தப்பா வானொலி நாடகங்கள்ல பேச என்ன அழைச்சாரு. உண்மையில் நான் அதிகமாகப் பங்கேற்றது வானொலி நாடகங்கள்ல தான். ஆயிரம் நாடகங்களுக்கு மேல இருக்கும். அந்த அனுபவம் தான் எனக்கு மேடை நாடகங்கள்ல நடிக்கிற தைரியத்தக் கொடுத்துச்சுன்னு கூட சொல்லலாம். வானொலி நாடக அனுபவத்தை முன்னனியா வச்சுதான் வானொலி அறிவிப்பாளர் பணியும் கொடுத்தாங்க. இதுதான் நான் பின்னணி குரல் கொடுக்கும் பணிக்கு வந்ததுக்கான தொடக்கம் னு கூட சொல்லலாம். அப்போ எனக்கு பதினாறு வயசு, பதினோராம் வகுப்பு அப்போ எஸ்.எஸ்.எல்.சின்னு சொல்லுவாங்க. 1978 க்குப் பிறகு எனக்கு எங்க வீட்டுல திருமணம் ஏற்பாடு செஞ்சாங்க. அதனால் நான் நாடகத்துல நடிக்கிறத நிறுத்த வேண்டியதாப் போச்சு. ஆனா, இன்னிக்கும் நான் வானொலி நாடகங்கள் செய்யுறேன்.

வானொலி நாடகங்கள் பற்றி கொஞ்சம் சொல்லுங்க?

வானொலி நாடகங்கள் தான் எனக்கு நடிப்பு பற்றி சொல்லிக் கொடுத்துச்சு.

ஒலி வடிவத்துல ஒரு கதையச் சொல்லுறது எனக்கு பெரிய பரவசத்தக் கொடுத்துச்சு. நேரடியா நடிக்கிறதுல கூட நம்முடைய பிரசன்னம் கொஞ்சம் உதவும். வானொலி நாடகங்கள்ல நம்மோட குரல்தான் முழு நடிப்பையும் காட்டும். எந்த ஒரு கதையையும் அது நிஜமா நடக்கிறதப் போல குரல் பாவத்தின் வழியாச் சொல்லுறது பெரிய சவால் தான். அதை ஒரு கலைஞர் சரியா செஞ்சிட்டாப் போதும், அது மத்த நடிப்புகளுக்குப் பெரிய உதவியா இருக்கும். மேடை நாடகம் சினிமா, டி.வி. தொடர்கள் போன்ற எந்த நடிப்புக்கும் வானொலி நாடகங்கள்ல நடிக்கிறதுதான் மிகப் பெரிய அடிப்படைன்னு கூட சொல்லுவேன்.

இங்க எங்க மாமா ஒருத்தர் எம்.எம். மாரியப்பா ன்னு இருந்தாரு. அவர் பாய்ஸ் கம்பெனியில ஏற்கனவே நடிச்சிக்கிட்டு இருந்தவரு பாய்ஸ் கம்பெனியை மூடினதும் பிற்காலத்துல அவரு நிறைய தெலுங்கு படங்களுக்காகத் தமிழில் டப்பிங் குரல் கொடுத்துட்டு இருந்தாரு.

வானொலி நாடகங்கள்ல ஒரு கதைக்கு எத்தனை குரல் கொடுத்திருக்கீங்க?

ஒரு நாடகத்துல ஹீரோயின், குழந்தை, அம்மா, பாட்டி னு ரெண்டு மூன்று கதாபாத்திரங்களுக்க்கு கூட குரல் கொடுத்திருக்கேன். அந்த அனுபவம் தான் இப்பவும் நான் டி.வி. தொடர்கள்ல குரல் கொடுக்க ரொம்ப உதவியா இருக்கு வானொலி நாடங்கள்ல எம்.எஸ். ரமணி, கிருஷ்ணமூர்த்தி போன்ற ஜாம்பவான்கள் இருந்தாங்க, அவங்க கூட பணிபுரிந்திருக்கேன். எப்படி சங்கீதத்துல நாலு கட்டை, மூனு கட்டை என்று சொல்லுறாங்களோ அப்படித்தான் பின்னணி குரல் கொடுக்கிறதுலேயும் ஏற்ற இறக்கங்களோட குரல் மாற்றிப் பேசணும். அதுவும் கற்றுக் கொள்ள வேண்டிய அடிப்படைக் கலைதான். அவங்களோட பணிபுரியறப்போ நடிப்புக்காக எப்படி சிரிக்கிறது? எப்படி அழுறதுங்கறதை எல்லாம் கத்துக்கிட்டேன். இந்த அனுபவங்கள் எல்லாம் சேர்ந்துதான் எனக்கு இருபது வயதுக்குள்ள அனைத்தையும் கற்றுக் கொள்ளக்கூடிய சந்தர்ப்பங்கள வானொலி நாடகங்கள் உருவாக்குச்சு. வானொலி நாடகங்கள்ல நாமளே கற்பனையா சாப்பிடுற மாதிரியும் தூங்குறா மாதிரியும் குரலை வளைச்சி வளைச்சிப் பேசுறது பெரிய கலை. நாடகத்தை எழுதுனவங்களே கூட, ரேடியோவுல பெருசா என்ன செய்திட முடியுமுன்னு நினைப்பாங்க, ஆனா நாங்க அதுக்கு ஒரு புது அடையாளத்தையே கொடுத்திடுவோம்.

என்ன மாதிரியான நாடகங்கள்ல பங்கேற்று செய்தீங்க?

எழுத்தாளர் லஷ்மியோட முக்கியமான நாவல்கள் எல்லாவற்றையும் வானொலி நாடகமாகச் செய்திருக்கோம். அதில் ‘வாழ்வதற்கு ஒரு விலை’ என்கிற நாடகம் ரொம்பப் புகழ் பெற்றது. அப்புறம் ‘சகுனியின் சபதம்’. அப்புறம் கல்லணை கட்டிய வரலாற்றை வச்சி ஒரு நாடகம். இதெல்லாம் பலமுறை வானொலி நாடகமா ஒலிபரப்பாச்சு. ’விடை கொடு தாயே’ என்று கலைஞரோட ஒரு நாடகத்த மேடை நாடகமாவே பண்ணினேன். ’பொன்னியின் செல்வன்’ வானொலி நாடகமா பண்ணியிருக்கேன். அதே போல இப்ப எல்லாப் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களையும் குரல் பதிவா கணினியில் பதிஞ்சி வச்சிக்குறாங்க, அகில இந்திய வானொலி நிலையமே இதைச் செய்யுறாங்க. ’நாயன்மார்கள் கதை’, ’சிவகாமியின் சபதம்’ போன்ற இலக்கியங்களைக் குரல் பதிவாகவும் பதியுறாங்க. அதே போல இலங்கை வானொலிக்கும் இங்கேயிருந்து வானொலி நாடகங்கள் நாங்க தயாரிச்சு அனுப்பி இருக்கேன். அப்புறம் நிறைய விளம்பரங்கள் கூட வெளிநாடுகளுக்குத் தயாரிச்சு அனுப்பி இருக்கேன்.

தமிழ் சினிமாவுக்கு எப்பொழுது குரல் கொடுக்க வந்தீங்க?

இங்க எங்க மாமா ஒருத்தர் எம்.எம். மாரியப்பான்னு இருந்தாரு. அவர் பாய்ஸ் கம்பெனியில ஏற்கனவே நடிச்சிக்கிட்டு இருந்தவரு பாய்ஸ் கம்பெனியை மூடினதும் பிற்காலத்துல அவரு நிறைய தெலுங்கு படங்களுக்காகத் தமிழில் டப்பிங் குரல் கொடுத்துட்டு இருந்தாரு. டப்பிங் படத்துக்கு மட்டும் வசனம், பாடல்கள் எழுதுற புகழ்பெற்ற எழுத்தாளர் தேவநாராயணன் சார் கிட்ட அவர் வேலை பார்க்குறப்போ, என்னையும் இந்த டப்பிங் துறைக்கு அழைச்சிட்டு வந்தாரு. உண்மையில நான் அப்போ ‘பண்ணை இல்லம்’ என்ற வானொலி நிகழ்ச்சிக்கு அறிவிப்பாளரா இருந்தேன். அது ஒரு விவசாய நிகழ்ச்சி அதுல நிறைய பேரைப் பேட்டி எடுத்திருக்கேன். அதுல எனக்கிருந்த அனுபவத்தைப் பார்த்து என் மாமா என்னை முதன்முதல்ல டப்பிங் படங்களுக்குப் பேச வச்சாரு. என் வானொலி அறி விப்பாளர் அனுபவம் எனக்குப் பெரிய அளவுல டப்பிங் பேசுறதுக்குக் கை கொடுத்துச்சி.. சின்னச் சின்ன இடைவெளிகளை ஏற்படுத்திக்கிட்டு நானே கற்பனையா பேசினது டப்பிங் தொழிலுக்கு ரொம்பவும் பயன்பட்டுச்சு..

உங்களுக்கு அப்பொழுது எவ்வளவு ஊதியம் கிடைக்கும்?

ஒரு அறிவிப்பாளரா எனக்கு நூற்றம்பது ரூபாய்

ஊதியம் கிடைச்சது. குறைஞ்சது பத்து அல்லது பதினைஞ்சி நாட்கள் வேலை இருக்கும். இதுல ஊதியம் மட்டும்தான் முக்கியமான விஷயம்னு சொல்ல முடியாது. நிறைய கற்பனை வளங்கள்தான் நான் அங்கே சம்பாதிச்ச முக்கியமான சொத்து. துகிலி சுப்பிரமண்யம், பானுமதி கண்ணன் போன்றவங்கள்லாம் அப்போ வானொலி நாடகத்துல ரொம்ப முக்கியமானவங்க. அவங்க நிறைய விஷயங்களை, வானொலி நாடகத்துக்கான தொழில்நுட்பங்களை எனக்கு சொல்லிக் கொடுத்தாங்க. முக்கியமா மைக்குல பேசுறது தூரத்துல இருந்து பேசுற மாதிரின்னா நிஜமா கத்திக் கூப்பிட முடியாது. அதற்கு ஒலியமைப்பு ஒத்துழைக்காது. அதற்குரிய குரல் லாவகம் எல்லாம் வேற, அந்தக் குரல் அமைப்பை நீங்க வானொலி நாடகங்கள்லதான் கற்றுக் கொள்ள முடியும். உண்மையாகச் சொன்னா தொண்ணூறாம் வருடங்கள்லதான் எனக்கு முழு நேரமா பின்னணி பேச வாய்ப்புக் கிடைச்சது. அது வரையில் நான் சென்னை வானொலியில் அறிவிப்பாளாரா பிஸியா இருந்தேன்

திரைப்படங்கள்ல யாருக்கு அதிகமாகப் பேசி இருக்கீங்க.?

ஹீரோயின்ல வெண்ணிறை ஆடை நிர்மலா. இப்பக்கூட சீரியல்ல நான் அவங்களுக்குப் பேசுறேன். நிறைய அம்மா நடிகைகளுக்குப் பேசி இருக்கேன். தெலுங்கு நடிகை ஜானகி ன்னு ஒருத்தவங்க இருக்காங்க. அவங்களோட எல்லா தெலுங்கு டப்பிங் படங்களுக்கும் நான் பேசி இருக்கேன். சி.ஐ.டி சகுந்தலா அம்மாவுக்கு நான் தான் பேசுறேன். இப்பவும் அவங்க நடிக்கிற சீரியல் எல்லாத்துக்கும் பேசுறேன். எம்.பானுமதிக்கும் டப்பிங் நான்தான் பேசுனேன்.

டப்பிங் பேசறதுக்கு அடிப்படைத் திறமை என்ன ?

டப்பிங் பேசறதுக்கு ஐந்து விஷயம் முக்கியமானது. நல்ல மனக்குவிப்பு (Concentration) இருக்கணும். அடுத்ததா அடிப்படையில நல்ல மனப்பாடம் செய்யும் திறன் இருக்கணும். மூன்றாவது மாடுலேஷன், கதாபாத்திரங்கள் ஏற்ற இறக்கத்தோட எப்படி பேசி இருக்காங்களோ அதைச் சிதைக்காம அப்படியே பேசறது. இன்னொன்னு கற்பனைத்திறன். அப்புறம் அவங்க பேசி இருக்கிறதுக்கு நாம் உயிர் கொடுக்கிறது. ஏன்னா பேசினது டப்பிங் னு தெரிஞ்சா நான் பேசினது வீண் என்று அர்த்தம். ஒருத்தர் நடிச்சி பதிவு பண்ணி இருக்கிறது போல நாமளும் வெறுமனே நடிச்சிட்டுப் பேசிட்டு போறதில்ல டப்பிங் கலை. ஏற்கனவே செய்யப்பட்ட ஒன்றை மேலும் மெருகூட்டுவதுதான் டப்பிங் கலை. அது வெறும் பின்னணிக் குரல் கொடுப்பது மட்டுமில்லை.

உங்களுக்குப் போதுமான அங்கீகாரங்கள் கிடைத்திருக்கிறதா?

நிச்சயமாக் கிடைக்காது. இது கொஞ்சம் தியாகப்பூர்வமான தொழில். நீங்க எவ்வளவு கவனமாப் பேசி இன்னொரு முறை நடிச்சிருந்தாலும் அதற்கான அங்கீகாரமோ, பாராட்டோ நிச்சயமாக எங்களுக்குக் கிடைக்காது. அது நடிக, நடிகைகளுக்குத்தான் கிடைக்கும்.

அப்படியே பாராட்டுன்னு ஒண்ணு கிடைச்சாலும் இயக்குநர்கள் தான் எங்களப் பாராட்டுவாங்க 'அந்நியன்' படத்துக்கு டப்பிங் பேசினேன் அது ஒரு காட்சி பிரகாஷ்ராஜ் சாரோட அண்ணன விக்ரம் எண்ணெய்ச் சட்டில தள்ளிக் கொன்னுடுவாரு, தன் அண்ணனோட சடங்குக்கு வரும் பிரகாஷ்ராஜ் அங்கே தன் அம்மாவப் பார்ப்பாரு. அந்த அம்மாவுக்கு நான்தான் பேசினேன். அது ஒரு நீளமான காட்சி, ரொம்ப நேரம் வசனம் பேசுவாங்க. அப்ப பிரகாஷ் ராஜ் கல்லு மாதிரி நிப்பாரு. அந்தத் தாய் தன் பிள்ளைய இழந்ததனால துடிச்சி அழுது வசனம் பேசுவாங்க. நாலு டேக் டப்பிங் போச்சு. ஷங்கர் தொடர்ந்து கேட்டுக் கேட்டு எடுத்துக்கிட்டே இருந்தாரு. நாலு முறையும் நான் கதறி அழுது பேசினதப் பார்த்துட்டு, அவர் 'எப்படிம்மா திரும்பத் திரும்ப உங்களால அழ முடியுது' என்று கேட்டாருஞ் அவருக்கு என்னையும் எனக்கு அவரையும் நீண்ட காலமாகத் தெரியும். ஏன்னா நாங்க ரெண்டு பேரும் தில்லைராஜன் நாடகக்குழுவுல நடிச்சிருக்கோம். அதனால் எங்கிட்ட கொஞ்சம் கூடுதலான உரிமையோட டப்பிங் பேசச் சொல்லிக் கேட்பாரு. அப்படி அவரு பாராட்டும்போது நான் சொன்னேன், 'நாலுமுறை என்ன? நாற்பது முறை நீங்க அழுது பேசச் சொன்னாலும் நான் அழுது டப்பிங் பேசுவேன். ஏன்னா இது தான் என் தொழில். எனக்குத் தெரிஞ்ச கலை எல்லாத்தையும் விட நான் இதை ரொம்பவும் பிடிச்சித்தான் செய்யுறேன். வெறும் பணத்துக்கு மட்டுமில்லை'. குரல் பதிவு சம்பந்தமான எந்த ஒரு தொழில்நுட்பத்தையும் அல்லது மாற்றத்தையும் நானே தேடிப் போய் கற்றுக்கொண்டேன்

என்று சொல்வதை விட, அதுக்குத் தேவைப்பட்டா மாதிரி நான் என்னை மாத்திக்கிட்டேன். இல்லைன்னா நான் வெறும் வானொலி அறிவிப்பாளராக மட்டுமே இருந்திருப்பேன்.

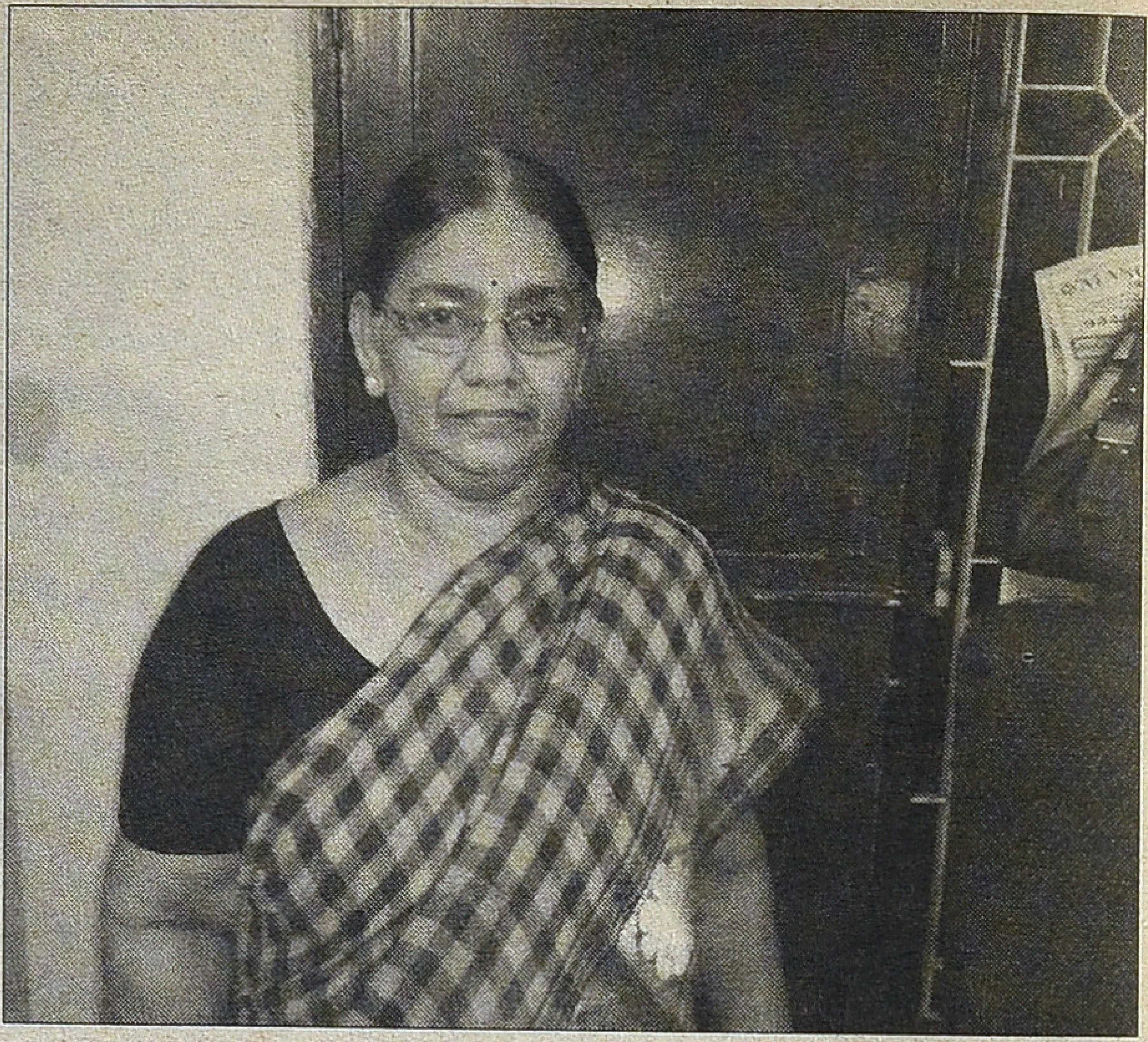
தற்சமயம் என்ன திரைப்படங்களில் பணிபுரியுறீங்க ?

இப்ப நான் டி.வி.க்கு தான் அதிகம் வேலை செய்யுறேன். அதற்காகத் தனியாகவே இந்த ஸ்டுடியோவ வச்சிருக்கேன். என் பெரிய பையன் தான் இதற்கு இன்ஜினியர். 'ஜீ தமிழ்' டி.வி.ல 'ஜான்ஸி ராணி', 'வீர சிவாஜி', 'ஜோதா அக்பர்', கலைஞர் டி.வி.ல ஒளிபரப்பாகிற 'ரோமபுரிப் பாண்டியன்', தந்தி டி.வி.ல ஒளிபரப்பாகிற 'நாயன்மார்கள் கதைகள்' போன்ற சீரியல்களுக்காக வேலை பார்க்குறேன். இந்த சீரியல்கள்ல மொத்த டப்பிங் நிர்வாகமும் என்னோடதுதான். இந்தத் தொடர்களில் வர்ற பெரும்பாலான கதாபாத்திரங்களுக்கு நான், என் மகள், என் சின்னப்பையன் போன்றவங்க பேசுறோம். என் கணவரைத் தவிர என் குடும்பத்துல அனைவருமே இந்தத் தொழில்ல இருக்காங்க.

நிகழ்காலத்துல டப்பிங் கலை எந்த நிலையில இருக்கு?

தொழில்நுட்பம் ரொம்ப முன்னேறியிருக்கு. முக்கியமா இந்த நியாண்டோ (NEONDO) வந்ததுலர்ந்து ரொம்ப முன்னேறிடுச்சி. ஏன்னா இப்பல்லாம் யாரும் சிங்க் பார்த்துக் கவனமா பேச வேணாம். பேசுறத அப்படியே இழுத்து வச்சிப் பொருத்திட்டாப் போதும். அவங்க கவனமாப் பேசினமாதிரி தொழில்நுட்பம் உதவியா இருக்கும். யாருக்கும் பொறுமையா பார்க்குற காட்சிகள கவனிச்சு, நடிகர்களோட உதட்டசைவுக்கு ஏற்ற மாதிரி பேசணும் என்கிற அக்கறைல்லாம் கிடையாது. எல்லோருக்கும் உடனே சம்பாதிக்கணும் என்கிற ஆசை மட்டும் இருக்கு. கற்றுக்கொள்ள வேண்டும்ங்கறதுல ஆர்வம் யாருக்குமில்ல. அதுக்குத் தொழில்நுட்பமும் உதவியா இருக்கு. இப்ப என் அனுபவத்தையே எடுத்துக்கிட்டீங்கன்னா நான் ரொம்ப காலம் வானொலி அறிவிப்பாளரா இருந்தது எனக்குப் பேருதவியா இருந்துச்சு. ஆனா இப்ப வர்ற யாருக்காவது அந்த அனுபவம் இருக்குமான்னு தெரியல? எல்லோருமே பெரிய கதாபாத்திரங்கள்தான் பேசுவேன்னு உறுதியா இருக்காங்க. நீங்க கற்றுக்கொள்ள எப்படி உடனே பெரிய கதாபாத்திரங்கள் பேசமுடியும்? சின்னச் சின்னக் கதாபாத்திரங்கள்ல கவனமாப் பேசி கவர்ந்தாத்தானே பெரிய கதாபாத்திரங்கள் பேச வாய்ப்புத் தருவாங்க, அதுக்கு மாறா உடனே சம்பாதிக்கணும்ங்கற ஆசையில பெரிய கதாபாத்திரங்களாகக் கொடுங்கன்னு கேட்டா எப்படி? மேஜிக் உடனே நடக்காது, கொஞ்சம் பயிற்சி வேணுமில்லையா? அதை யாரும் புரிஞ்சிக்கிற மாதிரி இப்ப இல்ல.

சரி, ரேடியோவுல அறிவிப்பாளரா பேசுறவங்களைக் கவனிச்சா அவங்க வாய்க்கு வந்ததெல்லாம் பேசுறாங்க. அவங்க பேசுறதுல ஏதாச்சும் பொறுப்பான தகவல் இருக்கா. சில நேரங்கள்ல பேசக்கூடாத விஷயங்களக் கூட பேசுறாங்க, அது மட்டுமில்லாம தேவையில்லாத

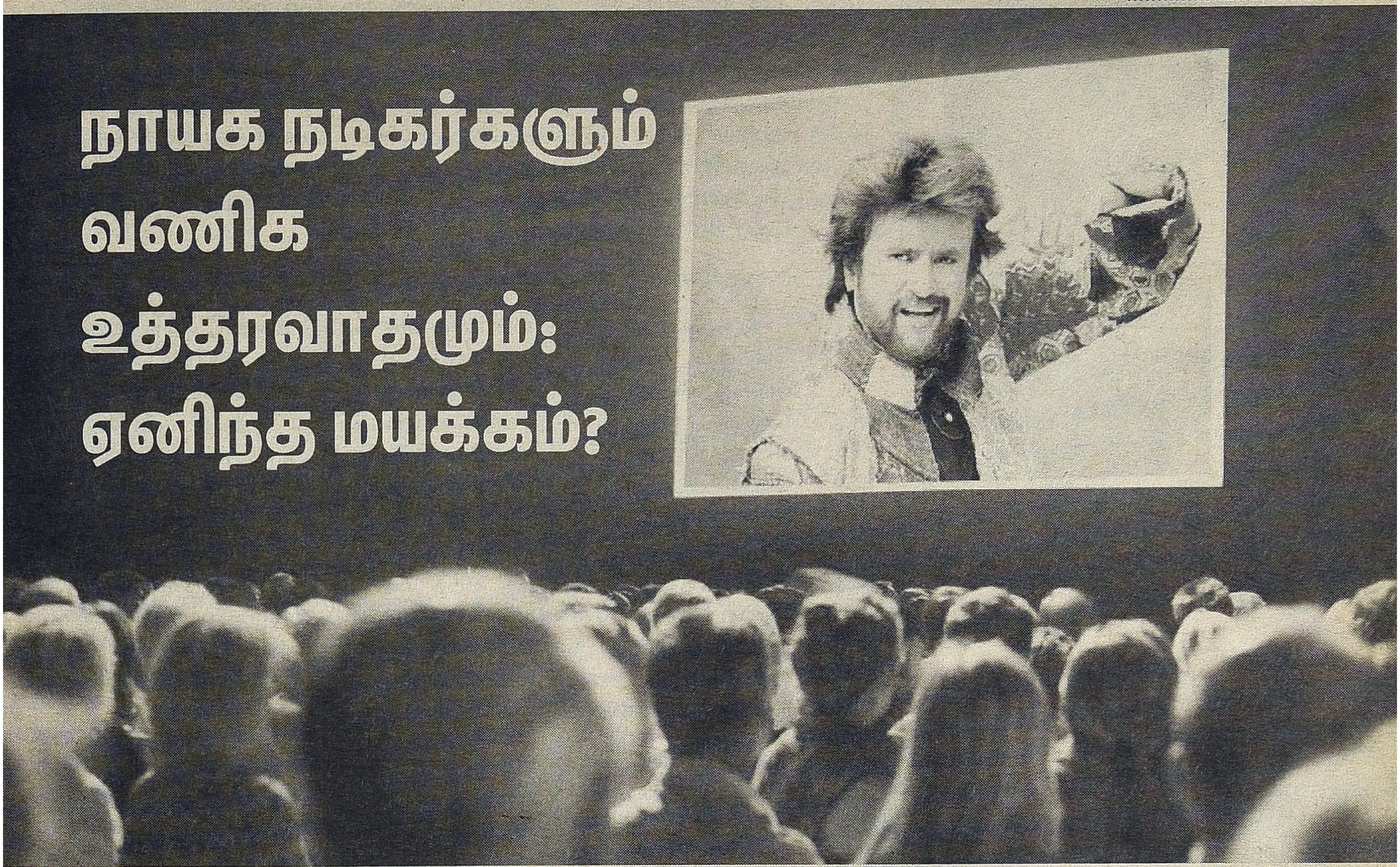


விஷயங்கள நிறையப் பேசுறாங்க. இதைக் கேட்கிற ரசிகர்கள், என்ன விஷயத்தைத்தான் அவங்கக்கிட்ட இருந்து தெரிஞ்சிக்கிறாங்க, ஒண்ணுமில்லை. அப்படியே புரிஞ்ச விஷயங்கள்னு நினைச்சா, சத்தியமா அந்த விஷயங்கள் மக்கள் தெரிஞ்சிக்கக்கூடாத விஷயமா இருக்கிறது. ஒரு பொறுப்பும் இல்லாத பணியா இன்றைக்குப் பண்பலை வானொலி அறிவிப்பாளர்கள் பணி இருக்குது. நீங்க ஒரு தகவலைச் சொன்னா அது கேட்குறவங்களுக்குப் புரிய வேணாமா? இல்லே மனசுல பதியவேணாமா? அந்தக் கவனம் இன்றைக்கு இரண்டு தரப்பிலும் இல்ல. பார்க்கிற, கேட்கிற ரசிகனுக்கு அவசரம். கலையை நிகழ்த்துறவனுக்கும் அவசரம். அப்புறம் என்ன நல்ல செய்தி மக்கள் கிட்டப் போய்ச் சேரும்? இல்லேன்னா எப்படி அதுக்கு மரியாதை இருக்கும். 60 கள்ல 70கள்ல எல்லாம் ஒரு வானொலி அறிவிப்பாளர் என்கிறவங்க அடையாளப்படுத்தக் கூடிய ஒரு நபரா இருந்தாங்க, இருப்பாங்க. இன்றைக்குப் போடுற கூச்சல்ல அவங்களுக்கு என்ன அடையாளம் கிடைக்கப் போகுது?

கார்ட்டூனுக்குப் பேசுவது பற்றி சொல்லுங்களேன் !

உண்மையில அதுல பங்கெடுத்துப் பேசறதுதான் பெரிய கலை. நான் ஸ்பைடர் மேனோட பாட்டிக்கு, அத்தைக்கு எல்லாம் பேசி இருக்கேன். கொஞ்சம் மிகையாப் பேசணும். நார்மலான உணர்ச்சிகளை விட கொஞ்சம் மிகையான உணர்ச்சிகளோட பேசினாத்தான் நாம உணர்ச்சிகளைக் கொண்டு வர முடியும். ஏன்னா அவையெல்லாம் அனிமேஷன்கள், நிஜமான மனிதர்கள் இல்லை. அதன் காரணமாவே கொஞ்சம் அழுத்தம் தர வேண்டியிருக்கும். அப்பத்தான் குழந்தைகளும் ரசிப்பாங்க. ஏன்னா அது குழந்தைகளை மையப்படுத்தி எடுக்கப்படுகிற தொடர்கள் அல்லது திரைப்படங்கள். குழந்தைகள் உலகம் சற்று மிகையானது என்கிறதால நாங்களும் கொஞ்சம் ஸ்ட்ரெஸ் கொடுத்துதான் பேசுவோம். இன்னும் அதிகப்படியா சொல்லணும்ன்னா டப்பிங்ல ஓவர்ஆக்ட் பண்ணனும். ●

நாயக நடிகர்களும் வணிக உத்தரவாதமும்: ஏனிந்த மயக்கம்?

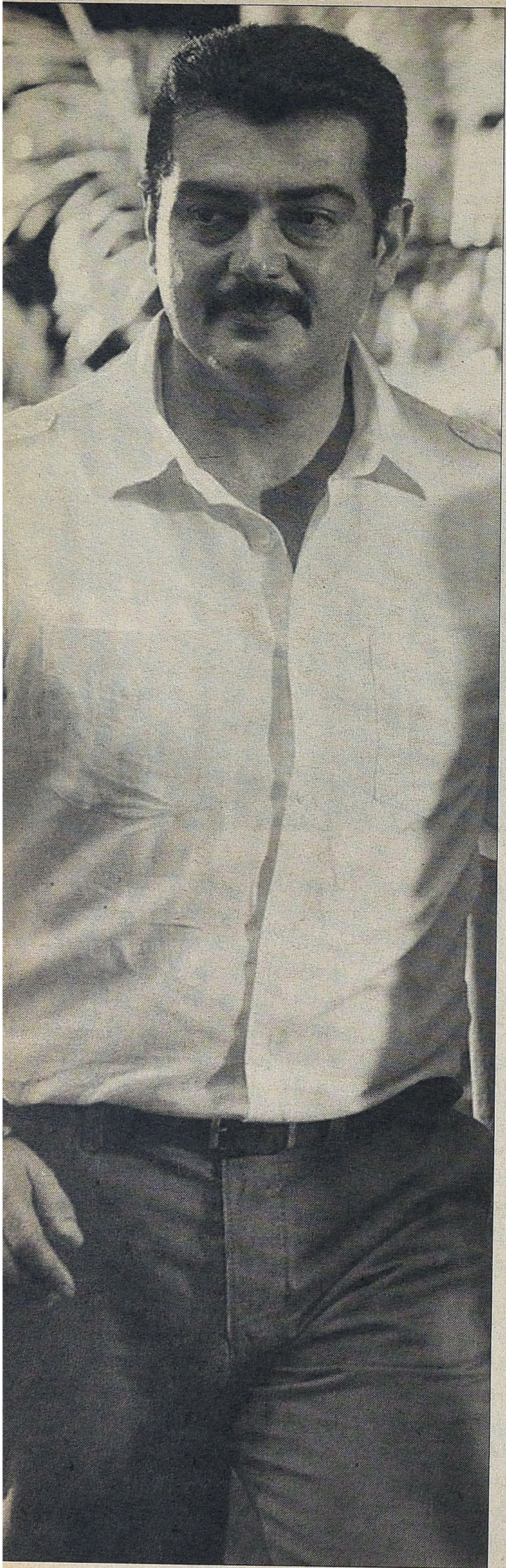


இன்று தமிழ்த் திரைப்பட உலகில் பரவலாகக் கேட்கப்படும், அல்லது கேட்கத் தயங்கி முணுமுணுக்கப்படும் முக்கியமான தார்மீகக் கேள்வி ஒன்று உண்டென்றால், அது திரைப்படம் ஓடவில்லையென்றால் விநியோகஸ்தர்கள் நாயக நடிகர்களிடம் நஷ்ட ஈடு கோரலாமா என்பதுதான். மேலோட்டமாகப் பார்த்தால் நஷ்ட ஈடு கேட்பதில் எந்த நியாயமும் இல்லை என்று சொல்லி விடலாம். முக்கியமான சீனியர் நாயக நடிகரும், உலக சினிமா நடைமுறைகள் தெரிந்தவரும், சிந்தனையாளருமான கமலஹாசன் இதைத் தெளிவாகக் கூறியிருக்கிறார். அதே சமயம் தமிழ்த் திரையுலக நடைமுறைகளைக் கொஞ்சம் ஆழமாகப் பரிசீலித்தால் கேட்பதில் ஒரு நியாயம் இருக்கத்தான் செய்கிறது என்றும் சொல்லலாம். அதி முக்கிய நாயக நடிகரும், இந்தியாவிலேயே அதிக சம்பளம் வாங்குபவருமான சூப்பர் ஸ்டார் அதனால்தான் நஷ்ட ஈடு பேச்சுவார்த்தைகளுக்கு முன் வருகிறார். ஆனால் நாம் இந்தக் கேள்விக்கு என்ன பதில் சொல்கிறோம் என்பதை விட மிக முக்கியமானது, ஏன் இப்படி ஒரு பிரச்சனை உருவாகிறது? இதன் ஆழ்ந்த உட்பொருள் என்ன என்று அறிவதாகும்.

வணிக உத்தரவாதம் என்றால் என்ன?

வணிக உத்தரவாதம் என்பது பணம் கொடுத்து ஒரு பண்டத்தை வாங்கும் நுகர்வோருக்கு, அந்தப் பண்டம் சரி வர பயன் தரவில்லை என்றால், இயங்கவில்லை என்றால் அதை உற்பத்தி செய்த கம்பெனி அதை ஈடு செய்யும் என்பதுதான் வணிக உத்தரவாதம். உதாரணமாக, நான் மிக்ஸி என்ற இயந்திர அரைப்பான் ஒன்றை வாங்குகிறேன். அது இரண்டே நாளில் அரைப்பதை நிறுத்தி விடுகிறது. நான் உத்தரவாத அட்டையுடன் அந்தக் கம்பெனியின் சேவை மையத்தைத் தொலைபேசியில் தொடர்பு கொண்டால் அவர்கள் ஒரு மாற்று இயந்திரத்தை எனக்கு வழங்குவார்கள். அந்த அரைப்பானை விற்கும் கடைக்காரர், அந்தப் பண்டம் ஓராண்டு காலமாக விற்கவில்லை, எனக்கு கடை வாடகை, பணியாளர்கள், மின்சாரம் என்று செலவாகிவிட்டது. எனக்கு நஷ்ட ஈடு வேண்டும் என்று அந்த கம்பெனியிடம் கேட்க முடியாது. இவர் தொழில் செய்ய முன் வந்தார்; அவர்கள் பண்டத்தைக் கொடுத்தார்கள். அவ்வளவுதான்.

சினிமாவிற்கு டிக்கெட் வாங்கிச் செல்லும் பார்வையாளர்கள் படம் காட்டப்படவில்லை என்றால்தான் கட்டணத்தைத் திரும்பிக் கேட்க முடியும். படம் பிடிக்கவில்லை என்றால் திரும்பிக் கேட்க முடியாது. ஏனெனில் பிடிக்கவில்லை என்பது 'புறநிலை' உண்மையல்ல. அகநிலை உணர்வு என்றுதான் கொள்ளப்படும். இது இப்படி இருக்க, ஒரு படத்தை ஒரு



குறிப்பிட்ட பகுதியில் வெளியிட உரிமை பெறும் விநியோகஸ்தரோ, தன் திரையரங்கில் வெளியிட முன்வரும் திரையரங்க அதிபரோ, படத்திற்குப் போதிய அளவு பார்வையாளர்கள் வரவில்லை, வசூல் ஆகவில்லை என்று கூறி தயாரிப்பாளர்களிடம் நஷ்ட ஈடு கேட்பது என்பது ஏற்றுக்கொள்ள முடியாத விஷயம்தான். ஆனால் எந்த அடிப்படையில் அவர்கள் அப்படி கேட்கிறார்கள்? அவர்களிடம் தயாரிப்பாளர்கள் கேட்ட உத்தரவாதம் என்ன? சினிமா வியாபாரத்தில் 'மினிமம் கியாரண்டி' என்ற வர்த்தகச் சொல் தொடரின் அர்த்தம் என்ன?

கதாநாயக நடிகர் என்னும் பண்ட மாயை

ஒரு பொருளை விளம்பரங்களைக் கண்டு மயங்கி வாங்குவது பேதமை. அது தரமானதா என்பதை அறிந்து கொண்டுதான் வாங்க வேண்டும் என்பது அறிவுடைமை. ஆனால் இரண்டு (அல்லது இருபது) சவுக்காரக் கட்டிகளில் எது சிறந்தது என்பதை எப்படி தீர்மானிப்பது? உபயோகிப்பாளர் ஒவ்வொருவரும் ஒரு வேதியியல் ஆய்வுச்சாலை வைத்துக்கொண்டு பகுத்தறிய முடியுமா? ஒன்றில் எலுமிச்சை இருக்கிறது என்கிறார்கள்; இன்னொன்றில் வேப்பெண்ணெய் இருக்கிறது என்கிறார்கள். சரி, மனதிற்கு எந்தப் பெயர் பிடித்திருக்கிறதோ, எந்த விளம்பரம் பிடித்திருக்கிறதோ அதை வாங்க வேண்டியதுதான். பிரில் என்ற ஹேர்கிரீமின் விளம்பரங்களில் நாற்பதாண்டுகளுக்கு முன் என் அபிமான கிரிக்கெட் ஆட்டக்காரர் ஃபரூக் இஞ்சினீயர் இடம் பெற்றார். இன்றும் நான் பிரில் வாங்குகிறேன் என்றால் பார்த்துக் கொள்ளுங்கள்.

அரசியலையே எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். தலைவர்களின் தோற்றத்திற்காகவோ, பேச்சிற்காகவோ ஓட்டுப் போடக்கூடாது. கொள்கைகளுக்காக ஓட்டுப் போடவேண்டும் என்பதுதான் அறிவுடைமை.

இதிலும் இரண்டு பிரச்சனைகள் வருகின்றன. பொருளாதாரக் கொள்கை, அயலுறவுக் கொள்கை, கல்வி சார்ந்த கொள்கை, சுற்றுச்சூழல் கொள்கை என்று இவற்றையெல்லாம் அலசிப் புரிந்துகொள்ள யாருக்கு அவகாசம் இருக்கிறது என்ற ஒரு பிரச்சனை. இரண்டாவது எல்லா கட்சிகளும் கிட்டத்தட்ட ஒரே மாதிரியான வசனங்களைத்தான் பேசுகின்றன என்ற நிலைமை. இப்போது என்ன செய்வது? குத்துமதிப்பாக 'அந்த ஆள்' அல்லது 'அந்த அம்மா சொல்வதோ செய்வதோ சரியாகத்தான் இருக்கும் என்று நம்பி அந்தச் சின்னத்தில் குத்த வேண்டியதுதான். இந்தியாவில் மட்டுமல்ல; எல்லா தேர்தல் ஜனநாயக ஆட்சி முறைகளிலும் இதுதான் நிலைமை. 2004 ஆம் ஆண்டு அமெரிக்க ஜனாதிபதி தேர்தலில் நின்றபோது ஜான் கெர்ரி தன்னுடைய சிகையலங்காரத்திற்காக அறுபதாயிரம் ரூபாய் செலவழித்தார் என்றொரு தகவல். அமெரிக்காவில் படிப்பறிவற்றவர்கள் எண்ணிக்கை மிக, மிகக் குறைவு. அந்த நாட்டிலேயே வேட்பாளரின் சிகையலங்காரம் சிறிய அளவிலாவது வெற்றி தோல்விகளைத் தீர்மானிக்க கூடியது என்றால், அப்புறம் கொள்கைகளைப் பற்றி யார் பேசுவது? எப்படியாவது தன் தோற்றத்தாலும், பேச்சாலும் மக்களைக் கவர வேண்டும் என்றே எல்லா வேட்பாளர்களும் முயல்கிறாரகள்.

இதைப் போலத்தான் சினிமாவிலும் நடக்கிறது. நடிகர்களுக்காகப் படத்தைப் பார்க்கக்கூடாது. கதைக்காகத்தான் பார்க்க வேண்டும் என்பது அறிவுடைமை. இதில் பார்வையாளர்களுக்கு ஒரு முக்கிய சிக்கல் படம் பார்த்தால்தான் கதையைத் தெரிந்து கொள்ள முடியும்.

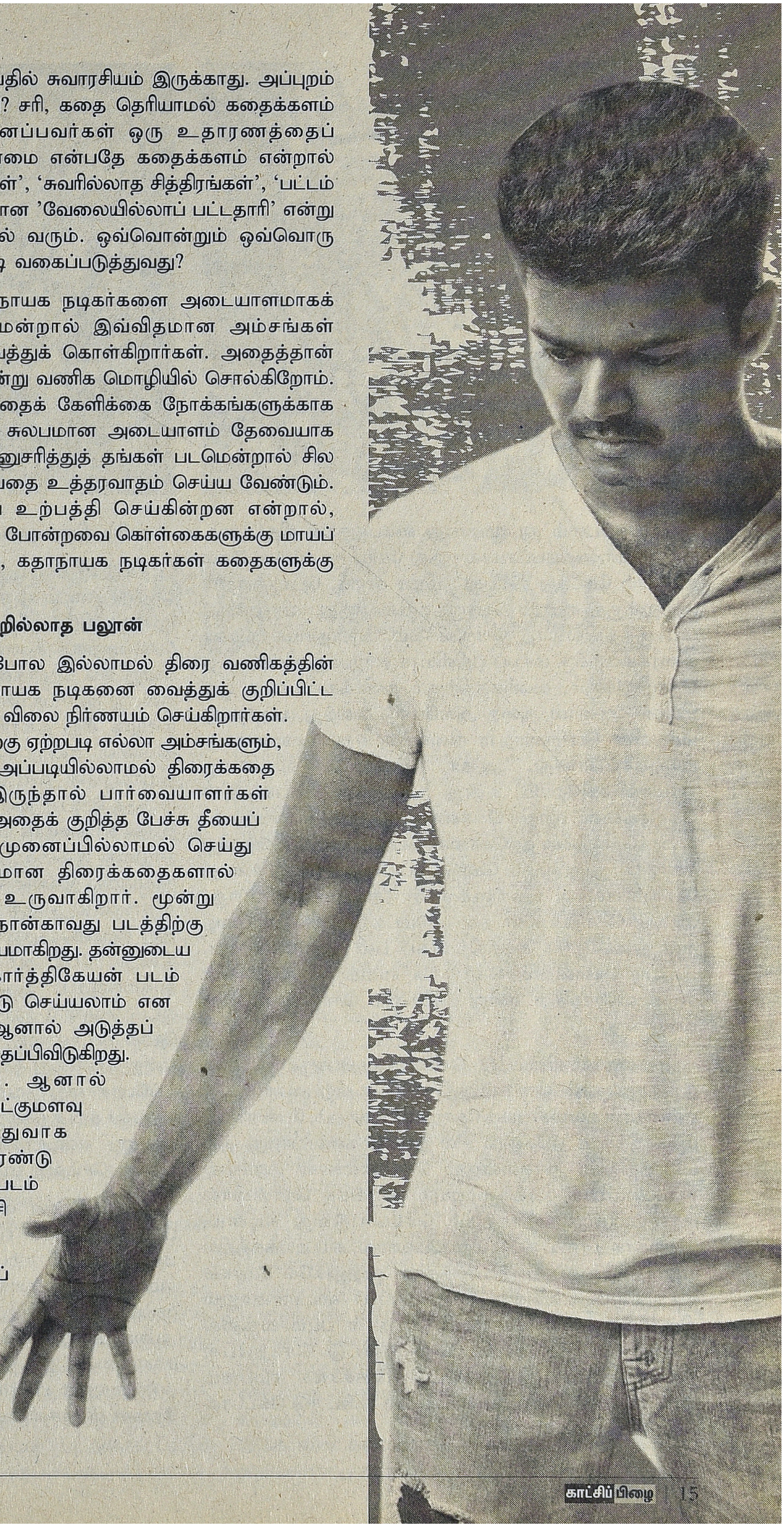
கதை தெரிந்துவிட்டால் படம் பார்ப்பதில் சுவாரசியம் இருக்காது. அப்புறம் எப்படி கதைக்காகப் படம் பார்ப்பது? சரி, கதை தெரியாமல் கதைக்களம் தெரிந்தால் போதும் என்று நினைப்பவர்கள் ஒரு உதாரணத்தைப் பரிசீலிக்கலாம். வேலை வாய்ப்பின்மை என்பதே கதைக்களம் என்றால் 'வறுமையின் நிறம் சிவப்பு', 'நிழல்கள்', 'சுவரில்லாத சித்திரங்கள்', 'பட்டம் பறக்கட்டும்' சமீபத்திய தனுஷ் படமான 'வேலையில்லாப் பட்டதாரி' என்று பல படங்கள் அந்த வகைப்பாட்டில் வரும். ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு விதமான படங்கள். இவற்றை எப்படி வகைப்படுத்துவது?

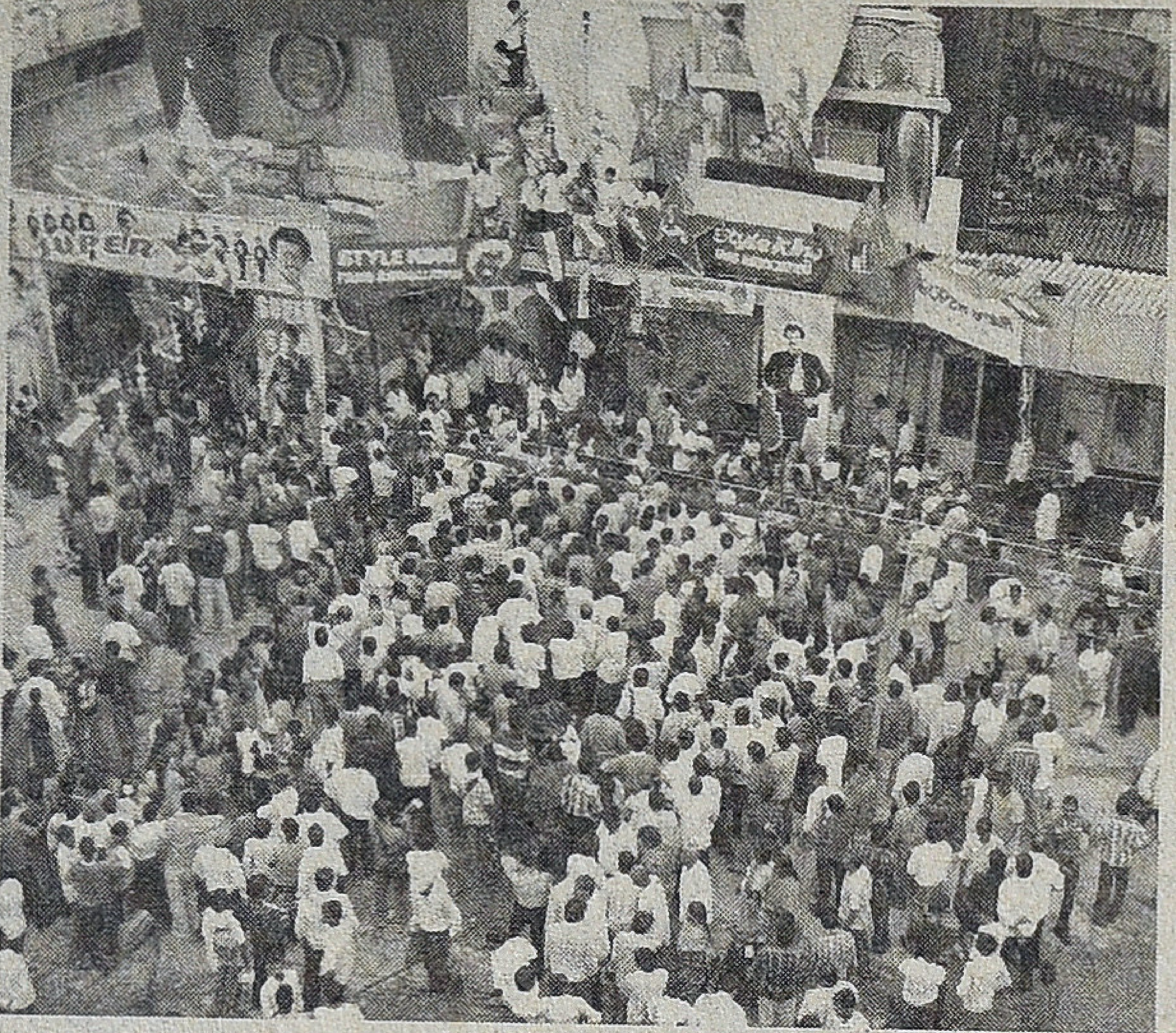
எனவே பார்வையாளர்கள் கதாநாயக நடிகர்களை அடையாளமாகக் கொள்கிறார்கள், இவர்கள் படமென்றால் இவ்விதமான அம்சங்கள் இருக்கும் என்று ஒரு கணக்கு வைத்துக் கொள்கிறார்கள். அதைத்தான் ஒரு நடிகருக்கு உள்ள 'ஓபனிங்' என்று வணிக மொழியில் சொல்கிறோம். பெரும்பாலான மக்கள் திரைப்படத்தைக் கேளிக்கை நோக்கங்களுக்காக அணுகுவதால் அவர்களுக்கு இந்த சுலபமான அடையாளம் தேவையாக இருக்கிறது. நடிகர்களும் அதை அனுசரித்துத் தங்கள் படமென்றால் சில அம்சங்கள் இருக்க வேண்டும் என்பதை உத்தரவாதம் செய்ய வேண்டும். விளம்பரங்கள் பண்ட மாயையை உற்பத்தி செய்கின்றன என்றால், தலைவர்களின் முகம், உடல், பேச்சு போன்றவை கொள்கைகளுக்கு மாயப் பதிலிகளாக மாறுகின்றன என்றால், கதாநாயக நடிகர்கள் கதைகளுக்கு மாயப் பதிலிகளாக மாறுகிறார்கள்.

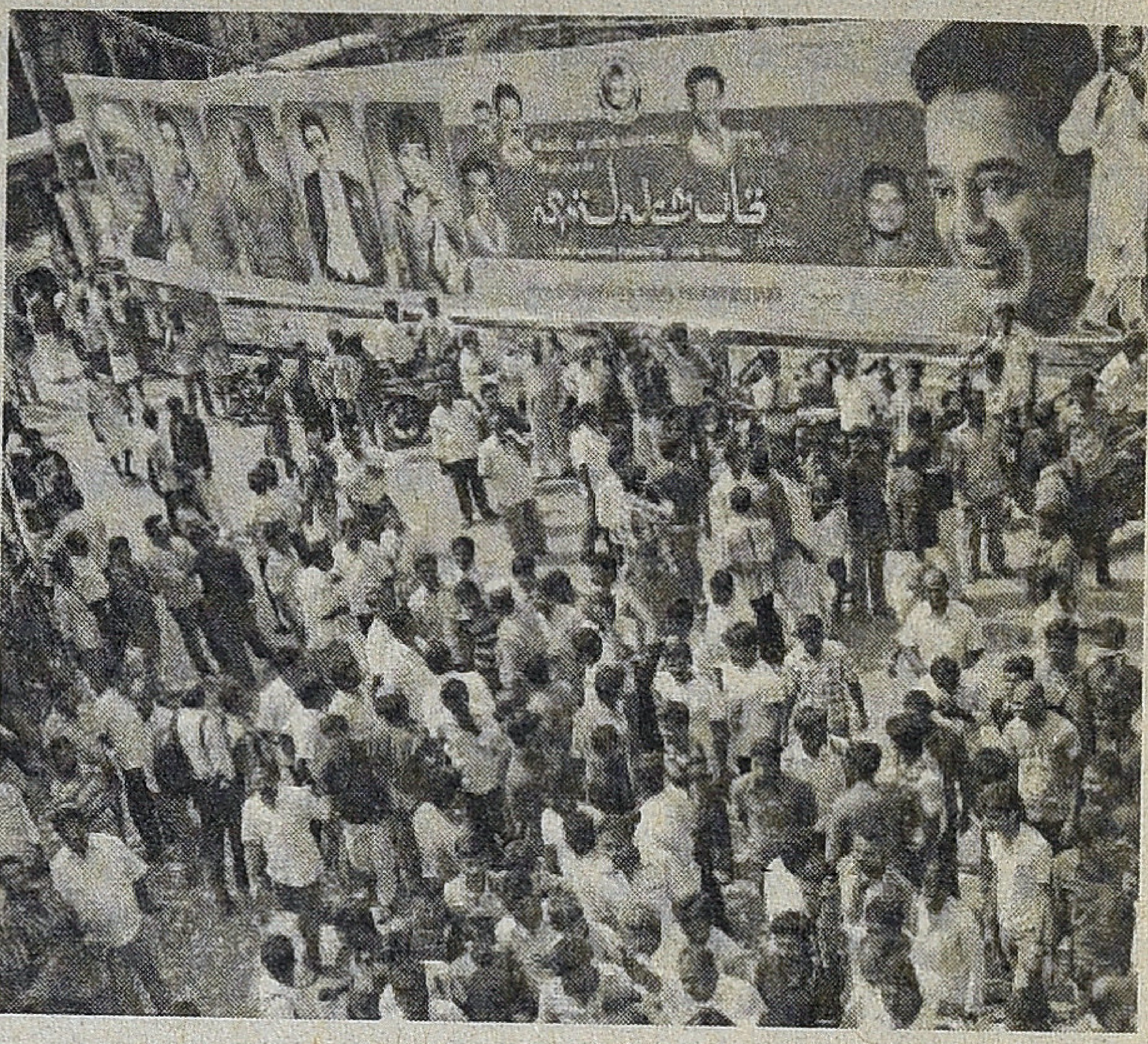
கதையில்லாக் கதாநாயகன் காற்றில்லாத பலூன்

பொருட்கள் நுகர்வு, அரசியல் போல இல்லாமல் திரை வணிகத்தின் பிரச்சனை என்னவென்றால் கதாநாயக நடிகனை வைத்துக் குறிப்பிட்ட ஓப்பனிங் இருப்பதாகத் தீர்மானித்து விலை நிர்ணயம் செய்கிறார்கள். ஆனால் படத்தில் அந்த எதிர்பார்ப்பிற்கு ஏற்றபடி எல்லா அம்சங்களும், கதை உட்பட இருக்க வேண்டும். அப்படியில்லாமல் திரைக்கதை தொய்வாக, அரைத்த மாவாக இருந்தால் பார்வையாளர்கள் பெரும் ஏமாற்றம் அடைகிறார்கள். அதைக் குறித்த பேச்சு தீயைப் போல பரவி பிறரைப் பார்க்கும் முனைப்பில்லாமல் செய்து விடுகிறது. நல்ல புத்திசாலித்தனமான திரைக்கதைகளால் சிவகார்த்திகேயன் என்ற நடிகர் உருவாகிறார். மூன்று படம் ஹிட் கொடுத்து விட்டால் நான்காவது படத்திற்கு அவருக்கென்று ஒரு 'ஓபனிங்' சாத்தியமாகிறது. தன்னுடைய ஏரியாவைப் பொறுத்தவரை சிவகார்த்திகேயன் படம் என்றால், குறிப்பிட்ட அளவு முதலீடு செய்யலாம் என விநியோகஸ்தர் தீர்மானிக்கிறார். ஆனால் அடுத்தப் படத்தில் திரைக்கதை கொஞ்சம் சொதப்பிவிடுகிறது. படம் சரியாகப் போகவில்லை. ஆனால் சிவகார்த்திகேயனிடம் நஷ்ட ஈடு கேட்குமளவு பெரிய நஷ்டம் இல்லை. பொதுவாக எல்லாத் தொழிலையும் போல இரண்டு படம் நஷ்டமானால், மூன்றாவது படம் அதை ஈடு செய்துவிடும் என்ற சுழற்சி விதிகளுக்குள் இதுவும் அடங்கும்.

ஆனால், கதாநாயக பிம்பத்தைப் பெரிதாக, ரொம்பப் பெரிதாக ஊதிப் பெருக்கினால் எந்தத் திரைக்கதையுமே அந்த பிம்பத்தைத் தூக்கிச் சுமக்க முடியாது. தமிழ் சினிமாவால் எந்த நடிகருக்கும் முப்பது கோடி







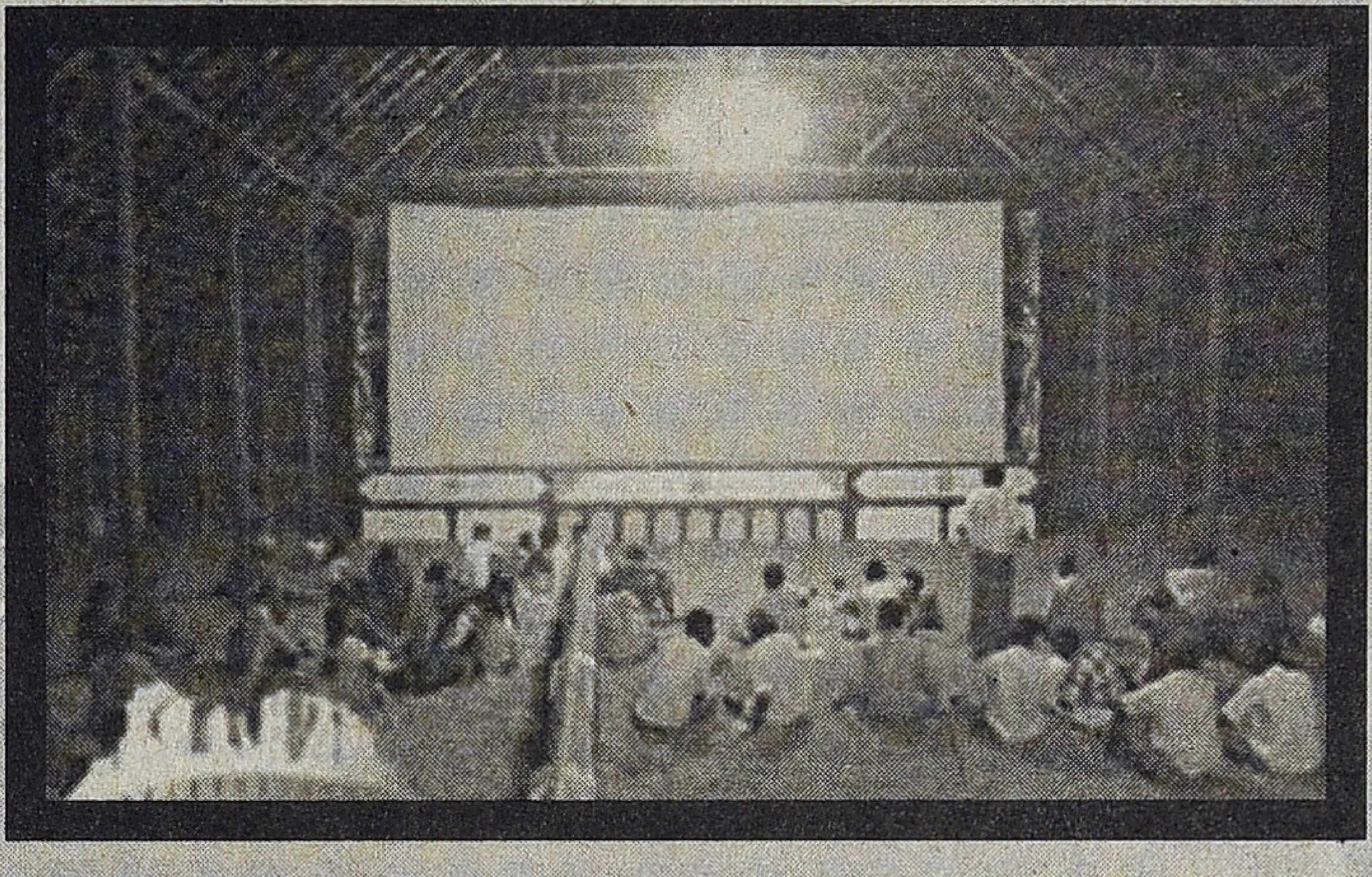
ரூபாய் சம்பளம் தர முடியாது என்பதுதான் நிதர்சனம். ஒரு நடிகர் அதிகபட்சமாக ஐந்து கோடி ரூபாய்க்கு மேல் சம்பளம் கேட்பது என்பது தமிழக சமூக, பொருளாதார சூழலுக்குச் சற்றும் பொருத்தமில்லாதது. விரலுக்குப் பொருத்தமில்லாத பெருவீக்கம். கதாநாயக நடிகர் திரைக்கதைக்கு மாயப் பதிலியாக மாறுவது திரைப்படத் தொழிலுக்கும், வணிகத்திற்கும் தவிர்க்கவியலாத ஒரு சிக்கல். ஆனால் அதை அளவோடு வைத்து அடித்தட்டு மக்களின் பொருளாதார நிலைக்கு ஏற்ப கையாள்வது பாதுகாப்பானது. 'ஆகா, நாம்தானே வசூலைத் தீர்மானிக்கிறோம்' என்று நடிகர்கள் சம்பளத்தில் கோடிகளை ஏற்றிக்கொண்டே போவது அபத்தம். திரைத்தொழிலின் தற்கொலை. பெரம்பலூர் போன்ற சிறு நகரத்தில் நூறு ரூபாய் கொடுத்துப் படம் பார்ப்பது என்பது பெரும்பாலான மக்களுக்கு சாத்தியமே கிடையாது. அப்படி கொடுப்பவன் தன் குடும்பத்தின் நல்வாழ்வைத் தன் திரையரங்க சுகத்திற்காகப் பலி கொடுக்கிறான். அப்படி அவனைக் கொடுக்க வைக்கும் நடிகர்கள் சமூக விரோதிகள் என்று யாரேனும் சொன்னால் அது தவறாகாது.

என்னதான் விளம்பரம் செய்தாலும் பொருள் நன்றாக இருந்தால்தான் ஒரு கட்டத்திற்குமேல் விற்பனையாகும். என்னதான் கவர்ச்சியாகத் தோற்றமளித்தாலும், பேசினாலும் மக்களுக்காக ஏதேனும் சில நன்மைகளையாவது தல மட்டத்திலும், அரசளவிலும் செய்தால்தான் அரசியல் தலைமையாக நீடிக்க முடியும். சுருங்கச் சொன்னால் மாயையின்றி யதார்த்தம் செயல்படுவது கடினம்; அதற்காக மாயை கட்டு மீறிப்போனால், சுய மயக்கத்தில் யதார்த்தத்தைப் புறக்கணித்தால் முதலுக்கே மோசம் வந்துவிடும். எவ்வளவு சூப்பர் டூப்பர் ஸ்டாரானாலும் திரைக்கதை நன்றாக இருந்தால்தான் படம் வசூலில் வெற்றி பெறும். இதை மறந்துவிட்டு சொதப்பல் திரைக்கதையில் நடித்துவிட்டு எக்கச்சக்க சம்பளம் வாங்குபவர்கள், விநியோகஸ்தர்கள் நஷ்ட ஈடு கேட்டால் கொடுக்கத்தான் வேண்டும்.

தமிழ் திரையுலகமும், ஆட்டோ ஓட்டுநர்களும்

தமிழகத்தின் பல்வேறு சிறு நகரங்களிலும் ஆட்டோ ஓட்டுநர்களிடம் ஒரு மனநிலையைப் பார்க்க முடிகிறது. மூன்று கிலோமீட்டர் நான்கு கிலோமீட்டர் தூரம் செல்வதற்குக் கூசாமல் எழுபது ரூபாய், எண்பது ரூபாய் என்று கேட்கிறார்கள். டெல்லியில் ஒரு கிலோமீட்டருக்கு ஒன்பது ரூபாய்தான் மீட்டர் கட்டணம். இதைச் சொல்லி தமிழக சிறு நகரங்களில் கேட்டால் சாலைகள் சரியில்லை என்று சாக்குப்போக்கு சொல்கிறார்கள். நியாயமான வாடகைக்கு இரண்டு மடங்கு, மூன்று மடங்கு கேட்பதற்குப் போதுமான காரணங்கள் இல்லை. இதன் காரணமாக மக்கள் பெரும்பாலும் ஆட்டோக்களை நாடுவது இல்லை. அதனால் எப்போதாவது கிடைக்கும் சவாரியில் இவ்வளவு பணம் வாங்கினால்தான் அன்றாட வருமானம் சாத்தியமாகும் நிர்பந்தம் உருவாகிறது. இது ஒரு விஷச்சூழல். மீட்டர் கட்டணத்திற்கு ஓட்டினால் நிறைய பேர் ஆட்டோக்களை உபயோகிப்பார்கள், வருமானமும் அதிகரிக்கும். ஆனால் அதிக நேரம் ஓட்ட வேண்டி இருக்கும். இப்போது பெரும்பாலான நேரம் ஸ்டாண்டில் அரட்டை அடிப்பது, விளையாடுவது என்று பல்வேறு பொழுதுபோக்குகளில் ஈடுபட்டுவிட்டு எப்போதாவது நாலைந்து சவாரியில் அநியாயக் காசு வாங்கிச் சம்பாதிக்கிறார்கள். கேட்டால் "குறைந்த வாடகை கட்டாது" என்பார்கள். நாலும் தெரிந்த ரூட்டுக்காரர்களே இப்படி செய்வது எப்படிப்பட்ட அபத்தம்?

தமிழ்த் திரை வணிகத்திலும் இப்படித்தான் மெகா பட்ஜெட் மோகம் பிடித்தாட்டுகிறது. சிறிய பட்ஜெட்டில் பத்து படத்தில் சம்பாதிப்பதை ஒரு மெகா பட்ஜெட்டில் சம்பாதித்து விடலாம் என்று ஆசைப்படுகிறார்கள். தங்க முட்டையிடும் வாத்தின் கழுத்தை அறுத்துச் சாப்பிடும் ஆசை யாரைத்தான் விட்டது. இந்த நிலையில் கதாநாயக மாயையைத் தகர்த்து, திரைக்கதையே நாயகன் என்று கடுமையான பிரச்சாரத்தை மேற்கொள்ள வேண்டிய தேவை விமர்சகர்களுக்கு இருக்கிறது. ●



சின்னஞ்சிறு உலகம்

இடது கால் முட்டியில் ‘மைக்கூரு’புண் வந்து வேதனை கடுமையாக இருந்தது. மைக்கூரு எல்லாம் இப்போது சிறுவர்களுக்கு வருகிறதில்லை என்றே நினைக்கிறேன். அந்தப் பாக்டீரியாக்கள் காலத்தால் அழிந்திருக்கும். சிறிய கூம்பு போல் கனத்து வீங்கி, நடுவில் காம்பு போல் மஞ்சளாகப் பழுத்து வலி ‘விண் விண்’ என்று தெறித்தது. சாயங்காலம் விளையாடக் கூடப் போகவில்லை. ராத்திரி நான் அணத்திய அணத்தலைப் பொறுக்காமல்,அம்மா நடு ராத்திரியில் எழுந்து அதற்குப் பக்குவம் பார்த்தாள். தலையிலிருந்து இரண்டு முடியை எடுத்து அதைத் தீயிலிட்டுக் கருக்கி விளக்கெண்ணெயில் கலந்து அதை இரும்புக் கரண்டியில் (ஆலக்கரண்டி) விட்டுத் திரும்பச் சுட வைத்து இளஞ்சூட்டோடு புண்ணின் மீது தடவினாள். சூட்டினாலோ என்னவோ, கொஞ்சம் ‘வெதனம்’ (வலி) கேட்டது போலிருந்தது. காலையில் அம்மாவே அப்பாவிடம் சொல்லி விட்டாள்’ அவன், இன்னிக்கி பள்ளிக்கூடம் போலேன்னா விடுங்க, சவம் சின்ன மூதிட்ட போராடிக்கிட்டு நிக்காதீங்க’ என்று. போகவில்லை. கொஞ்சம் வீக்கமும் வலியும் குறைந்திருந்தது. ஆனால் பொழுதே போகவில்லை.

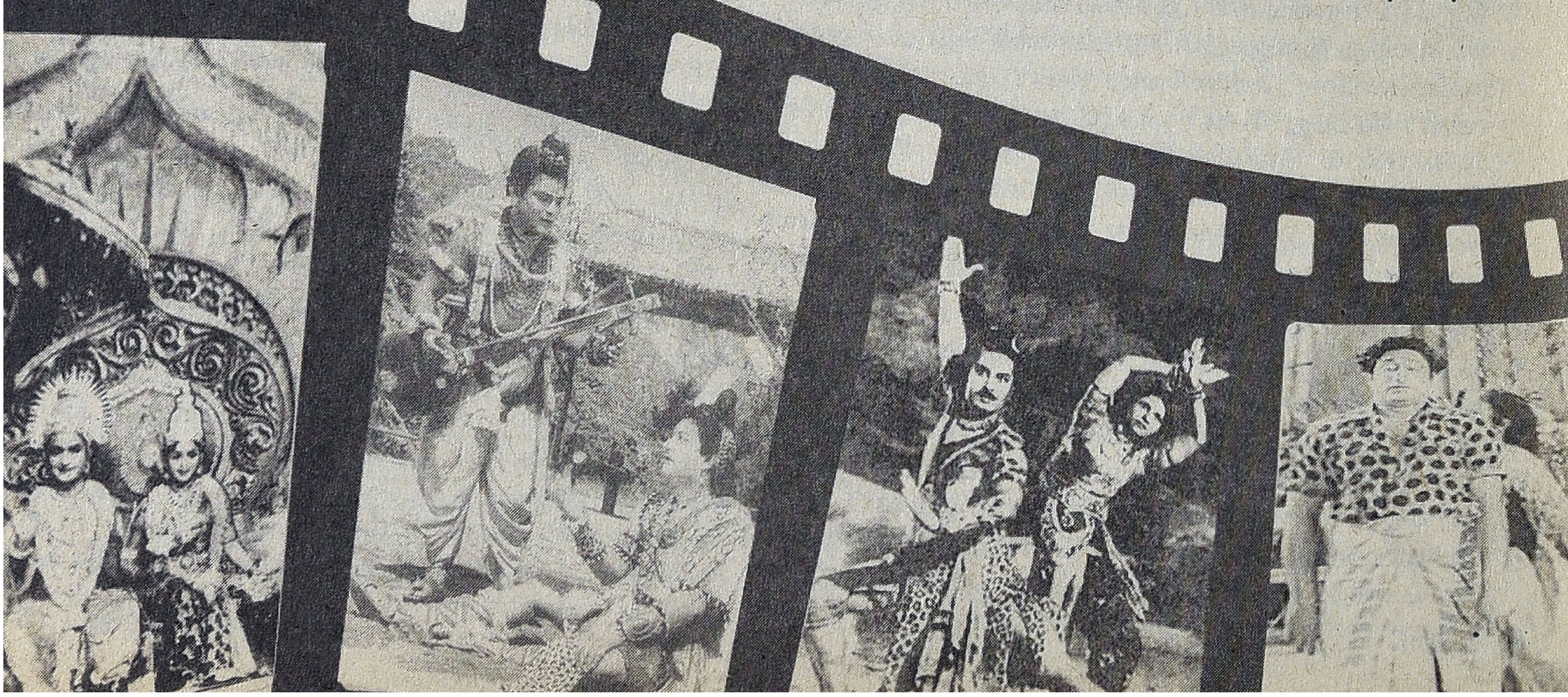
வளவின் (காம்பவுண்ட்) பின் வீட்டிலிருந்த அக்கா வந்து அம்மாவிடம் விசாரித்துக் கொண்டிருந்தாள். ’ஏன் ஆச்சி, தம்பியா புள்ளை பள்ளிக்கூடம் போகலை..’ என்று. அம்மா இது ஐந்தாவது ஆளுக்குப் பதில் சொல்கிறாள். ‘காலில் மைக்கூரு வந்து ராத்திரி பூரா துடிச்சிட்டான்’. அக்கா அப்படியான்னு கேட்டுவிட்டு, நேற்று, தான் போய் வந்த “சபரிமலை ஸ்ரீ ஐயப்பன்’ படத்தைப் பற்றிச் சொல்லிக் கொண்டிருந்தாள். ‘ரொம்ப நல்ல படம் ஆச்சி. ஐயப்பனா நடிக்கிறவன் ஃபர்ஸ்ட்டா நடிச்சிருக்கான், அந்தப் பையன் விரதம் இருந்துதான் நடிச்சானாம், ஆனாலும், படம் வந்த அன்னக்கி அவன் செத்துப் போய்ட்டானாம்ழா...” என்று சொல்லிக் கொண்டிருந்தாள். அக்காவுக்கு குழந்தைகள் இல்லை, வீட்டுக்காரருக்கு பேட்டை மில்லில் வேலை. அவருக்கு நைட் ஷிஃப்ட் வரும்போதெல்லாம் அக்கா ஒரு படம் விடாமல் பார்த்து விடுவாள். ஆஹா காலு சரியா இருந்தா போயிருக்கலாமே என்று தோன்றியது. ஆனால் ஜங்ஷன் பாலஸ் டி வேல்ஸ் தியேட்டரில் போட்டிருக்கிறார்கள். இந்தக் குறைக்காலை வச்சுக்கிட்டு அவ்வளவு தூரம் எப்படி நடக்க என்று யோசனை வேறு. பஸ்ஸில் போனா காசு வீண். அங்கே படம் ஆரம்பிக்கிறதும் விடுவதும் ரொம்ப லேட்டாகும்.

ஐந்து ஐந்தரை ஆனதும் நொண்டி நொண்டிக் கிளம்பி விட்டேன். தரை டிக்கெட்டிற்குக் கூட்டம் நெருக்கியது. யாரும் புண்ணில் இடித்து விட்டால் அவ்வளவுதான். கையில்,போக வர பஸ்ஸுக்கென்று வைத்திருந்த 14+14=28காசு இருந்தது, பெஞ்சு டிக்கெட்டுக்குக் கூட்டமில்லை, ஈசியாகப் போய் விட்டேன். அங்கே பெஞ்சு என்பது சிமெண்ட் பெஞ்சு. மேலே தகரக் கூரைக்குக் கீழே தட்டி அடித்திருக்க மாட்டார்கள். அதனால் கொட்டகை முழுக்க வெக்கை, சூடு, உக்கார முடியாமலிருந்தது. அந்தத் தியேட்டருக்கு மதியக் காட்சிக்கு அனுமதி கிடையாது. இரண்டு மைல் நடந்து வந்ததால் புண் வேதனை வேறு. பக்கத்தில் பின் வீட்டு அக்காவின் கணவர் வந்து உட்கார்ந்தார். ”வே வாரும்

தம்பியா பிள்ளை, நீர்தானா,என்னவே சாமி படம்ன்னு அப்பா போகச் சொல்லிட்டாகளா... நானும் அதனாலதான் வந்தேன். இந்தக் கொட்டகைல 'சம்பூர்ண ராமாயணம்' பார்த்தது, ரெண்டு வருஷம் இருக்கும் வே...." அப்புறம் ஒரு படம் கூடப் பாக்கலை." முன்னால எல்லாம் பூரா சாமி படம்தானே, 'ஸ்ரீ வள்ளி' என்ன? 'கிருஷ்ண பக்தி' என்ன? 'ஹரிதாஸ்' என்ன? .'ஸ்ரீ வள்ளி'ன்னா சிவாஜி படமில்லவே,அது வெறும் கேலிக்கூத்துல்லா, "என்று பேசிக் கொண்டே இருந்தார்.

"நல்ல வசதியா, 'சிலாவத்தா' உக்காரும் வே ஏன் அரை சீட்ல உக்காந்த மாதிரி இருக்கேரு.'என்றெல்லாம் பேசிக் கொண்டிருந்தார். ஆனால் அவர் நெருங்கித்தான் இருந்தார். படம் போட்டதும் சங்கீதம் எஸ்.எம்.சுப்பையா நாயுடு, டைரக்ஷன் ஸ்ரீராமுலு நாயுடு என்றெல்லாம் 'எழுத்து' போடும் போது, 'வே மலைக்கள்ளன் எடுத்தவம்லா' என்றார். முறுக்கெல்லாம் வாங்கித் தந்தார். படம் பார்க்கிற விறுவிறுப்பில் வலி தெரியவில்லை. படத்தின் கடைசியில் கதைப் பகுதி முடிந்து ஓரிரண்டு ரீல்கள், சபரி மலைப் பயணம்,கோயிலமைப்பு பற்றி ஒரு டாகுமெண்டரி போல ஓடும். இதே போல 'ஸ்ரீனிவாச கல்யாணம்' என்று 1960ல் வந்த படத்திலும், கடைசியில் திருப்பதி ஊர், மலைப்பாதை, கோயில், சில திருவிழாக்கள் எல்லாவற்றையும் காண்பிப்பார்கள். அதே போல்தான் இதிலும். அது ஒரு ட்ரெண்ட். அதை நிறையப் பேர் விரும்பிப் பார்த்தார்கள். அண்ணாச்சி கூட, ''இங்கேயெல்லாம் நாம போக முடியுமா? எட்டணா துட்டுல எல்லாத்தையும் பார்த்திரலாம், என்னவே தம்பி, இது நல்ல ஐடியா என்னவே", என்று புலம்பிக் கொண்டிருந்தார். எனக்கு எப்படி வீடு போய்ச் சேருவது? அண்ணாச்சி சொல்லி அப்பாவுக்குத் தெரிந்தால் தொலைத்து விடுவாரே என்று கவலை கூடிக்கொண்டே போயிற்று. அழுது விட்டேனோ என்னவோ. அண்ணாச்சி விசாரித்தார், "ஏம் வே அழுதேரு படம் இண்ட்ரஸ்டாப் போச்சே.." என்று. சொன்னேன். 'காலில் புண், அப்பாவுக்குத் தெரியாது..' என்றெல்லாம். "கவலைப் படாதீரும் நான் சைக்கிள்ள கூட்டிட்டுப் போயிருதேன்.."என்றார். அப்பாடா என்றிருந்தது. ஆனால் சைக்கிளில் முன்னால்தான் உட்கார வேண்டும் என்று 'அடம்' பிடித்தார்," பேசிக்கிட்டே போயிரலாம்வே.." அவர் மில்லு விட்டு வரும்போது அது எந்த ராத்திரின்னாலும் பாட்டுப்பாடிக் கொண்டோ விசிலடித்துக் கொண்டோதான் வருவார் என்பார்கள். நல்ல வேளை இன்று பாடவில்லை.

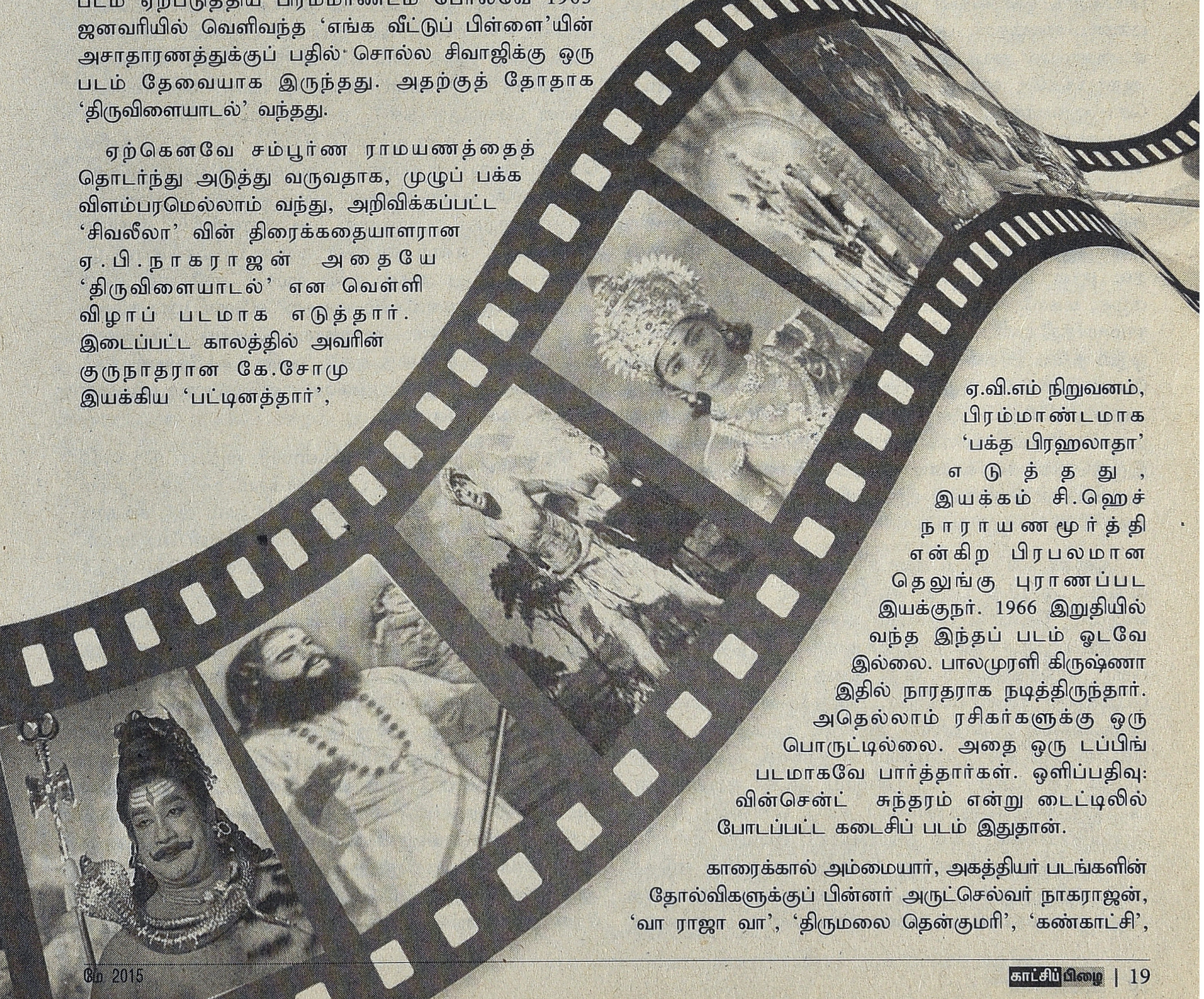
புராணக் கதைகளில் ஆரம்பித்து புராணப் படங்களில் செழித்த, சினிமாவில் சமூகக் கருத்துகளுடன் கதைகள் வர ஆரம்பித்ததும், ஏ.எஸ்.ஏ சாமி, அண்ணா, கலைஞர் எழுத்துகள், டி.கே.எஸ்.சகோதரர்கள் படங்கள், ஸ்ரீதர் வருகை என்று தமிழ் சினிமாவில் புராண இதிகாசப் படங்களின் தாக்கமும், வருகையும் குறைந்தது. எம்.ஜி.ஆர். 'ஸ்ரீமுருகன்'(1946) படத்தில் சிவ நடனம், 'அபிமன்யு' படத்தில்(1948) அர்ஜுனன் பாத்திரம் தவிர புராணப்படங்களில் நடிக்கவில்லை. சிவாஜியும் 1958ல் 'சம்பூர்ண ராமாயணம்' படத்தில் பரதன், 1961ல் 'ஸ்ரீவள்ளி' படத்தில் முருகனாக நடித்தார். வேறு புராணப் படங்களில் இருவரும் நடிக்கவில்லை. இந்த இரண்டு சக்கரங்களில் உருண்ட தமிழ் சினிமா, இந்த இருவரையும் விட்டு விட்டு வேறு யாரையும் வைத்துப் புராணப் படங்கள் தயாரிக்க நினைத்திருக்க மாட்டார்களோ என்னவோ. அதை விட எளிதாக இந்தி, தெலுங்கு டப்பிங் புராணப் படங்களை எடுத்து, அவை நன்றாக ஓடியதுண்டு.'பஸந்த் பிக்சர்ஸ்' ஸ்ரீ ராம பக்த ஹனுமான், பாபு பாய் மிஸ்திரி தந்திரக் காட்சிகள் மற்றும் ஒளிப்பதிவு செய்ய, ஹோமி வாடியா இயக்கிய இந்திப் படத்தின் தமிழ் டப்பிங், 1956 வாக்கில் வந்து பிரமாதமாக ஓடியது. நான் ஒன்றாம் வகுப்போ இரண்டோ படித்துக் கொண்டிருந்தேன். இந்தப் பெயர்கள் எல்லாம் ஜிம்போ, நகரத்தில் ஜிம்போ, மஹி ராவணன் போன்ற படங்கள் மூலம் பசுமையாய் நினைவிலிருக்கிறது. 1961ல் 'திருடாதே' படத்திலிருந்து எம்.ஜி.ஆர் தன் ராஜ அலங்காரத்தைக் கலைத்து விட்டு, பேன்ட் ஷர்ட்டுடன் வந்தவர், 'தாய் சொல்லைத் தட்டாதே' படத்தில் கோட்டும் சூட்டுமாக சி.ஐ.டி. ஆக வந்தார். சிவாஜியின் 'பதிபக்தி',



‘பாகப்பிரிவினை’, ‘பாவமன்னிப்பு’, ‘பாசமலர்’ என ‘பாம்’சிங்கின் குடும்பப்பாங்கான படங்கள், தமிழின் சமூகப் படப் போக்கை பலமாக நிறுவின.

1963ல் பழையபடி ஒரு மாற்றம் நிகழ்ந்தது. முழு நீளக் கேவாக்கலர் படமாக தெலுங்கு டப்பிங் படமான அல்லது இரு மொழித் தயாரிப்பான ‘லவகுசா’ வந்தது. என்.டி.ராமாராவுடன், ஜெமினிகணேசன், அஞ்சலி தேவி, எம்.ஆர்.ராதா நடித்திருந்தார்கள். ஏ.கே. வேலன் வசனம். (ஒரு சிறந்த தமிழ்க் கதை வசனகர்த்தா, இயக்குநர், தயாரிப்பாளர். ‘கட்’, ஸ்டார்ட்’ ஆகியவற்றைக் கூட தமிழில்தான் ‘நிறுத்து, ஆரம்பி’ என்பாரென்று சொல்லுவார்கள். அருணாசலம் ஸ்டுடியோஸ் என்று ஒன்றை நடத்தி வந்தார்.) ‘லவகுசா’ தமிழகம் எங்கும் பிரமாண்டமாக ஓடியது. 1964ல் வந்த ‘கர்ணன்’ காவியத் தன்மையுடனேயே இருந்தது, ‘கடவுள் மேஜிக்’ சமாச்சாரம் எல்லாம் அதில் இல்லவே இல்லை. சிறந்த தயாரிப்பு என்றாலும், அப்போது அது நன்றாக ஓடவில்லை. 1964 பிப்ரவரியில் வெளியான ‘காதலிக்க நேரமில்லை’ படம் ஏற்படுத்திய பிரம்மாண்டம் போலவே 1965 ஜனவரியில் வெளிவந்த ‘எங்க வீட்டுப் பிள்ளை’யின் அசாதாரணத்துக்குப் பதில் சொல்ல சிவாஜிக்கு ஒரு படம் தேவையாக இருந்தது. அதற்குத் தோதாக ‘திருவிளையாடல்’ வந்தது.

ஏற்கெனவே சம்பூர்ண ராமயணத்தைத் தொடர்ந்து அடுத்து வருவதாக, முழுப் பக்க விளம்பரமெல்லாம் வந்து, அறிவிக்கப்பட்ட ‘சிவலீலா’ வின் திரைக்கதையாளரான ஏ.பி.நாகராஜன் அதையே ‘திருவிளையாடல்’ என வெள்ளி விழாப் படமாக எடுத்தார். இடைப்பட்ட காலத்தில் அவரின் குருநாதரான கே.சோமு இயக்கிய ‘பட்டினத்தார்’, ‘சுந்தரமூர்த்தி நாயனார்’ போன்ற படங்கள் எதுவும் ஓடவில்லை. ‘திருவிளையாடல்’ வெற்றியைத் தொடர்ந்து அவர் எடுத்த ‘சரஸ்வதி சபதம்’ பெரிய வெற்றி பெற்றது. முதல் படம் ஓடினால் இரண்டாவதிற்கும் அதே ஃபார்முலா என்பது தானே திரையுலகின் எழுதப்படாத சட்டம். பெரிய நடிகர் பட்டாளம், தனித்தனியான கதைகள், மாமா மகாதேவனின் இசை, அடிச்சரடாக ஒரு கதை என்கிற பாணியில் இரண்டு படங்களும் அமைந்தன. அடுத்து வந்த ‘கந்தன் கருணை’, ‘திருவருட்செல்வர்’ ஆகியவை சுமாராக ஓடின. ‘திருமால் பெருமை’ ஓடவில்லை. நாகராஜனும் தன்னைப் புராணப் படங்களிலிருந்து விடுவித்துக்கொண்டு ‘தில்லானா மோகனாம்பாள்’ போன்ற தளத்திற்கு மாறி விட்டார். அவரை வைத்து ஜெமினி ஆசையுடன் தயாரித்த ‘விளையாட்டுப்பிள்ளை’ சரியான அடி வாங்கியது. அதே யூனிட் என்றாலும் தமிழ் ரசிகர்கள் உஷாரானவர்கள். ‘திருவிளையாடல்’ வெற்றி பெற்றதும், ஏ.வீ. பிள்ளையின் ஒளிப்பதிவாளர்களான வின்செண்ட் சுந்தரம் இவர்களை வைத்து, தெலுங்கிலும் தமிழிலும் ஏ.வி.எம் நிறுவனம், பிரம்மாண்டமாக ‘பக்த பிரஹலாதா’ எடுத்தது, இயக்கம் சி.ஹெச் நாராயணமூர்த்தி என்கிற பிரபலமான தெலுங்கு புராணப்பட இயக்குநர். 1966 இறுதியில் வந்த இந்தப் படம் ஓடவே இல்லை. பாலமுரளி கிருஷ்ணா இதில் நாரதராக நடித்திருந்தார். அதெல்லாம் ரசிகர்களுக்கு ஒரு பொருட்டில்லை. அதை ஒரு டப்பிங் படமாகவே பார்த்தார்கள். ஒளிப்பதிவு: வின்செண்ட் சுந்தரம் என்று டைட்டிலில் போடப்பட்ட கடைசிப் படம் இதுதான்.



காரைக்கால் அம்மையார், அகத்தியர் படங்களின் தோல்விகளுக்குப் பின்னர் அருட்செல்வர் நாகராஜன், ‘வா ராஜா வா’, ‘திருமலை தென்குமரி’, ‘கண்காட்சி’,

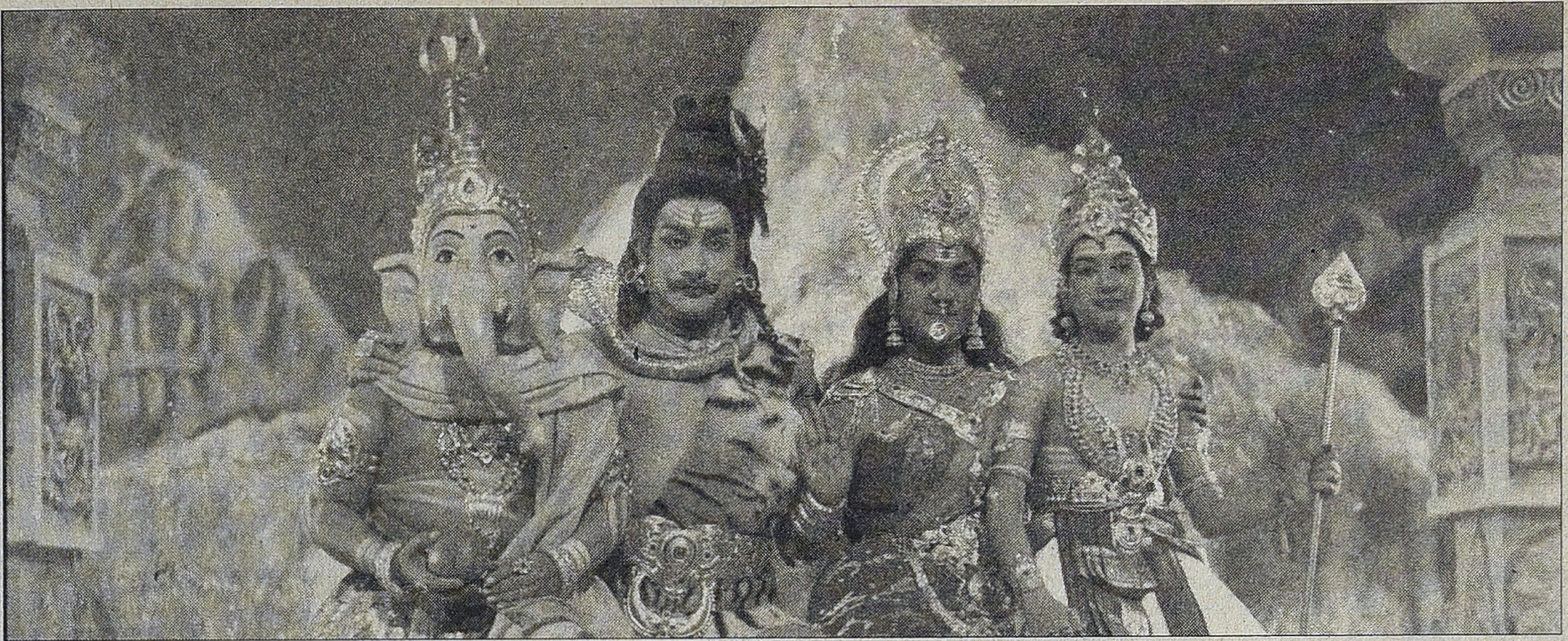
‘மேல் நாட்டு மருமகள்’ என்று வேறு திசைக்குப் போய் விட்டார். என்றாலும் எல்லாவற்றிலும் ‘கடவுள் அருள்’ லேசாகவேனும் கமழ்ந்து கொண்டிருந்தது. முருக பக்தரான சாண்டோ சின்னப்ப தேவர், தன் முருகர் பக்தியை வெளிப்படையாகப் படங்களில் காட்ட முடியவில்லை என்றாலும் அவ்வப்போது ஒரு முருகர் படத்தை வழக்கமாகக் காட்டி, அதற்குக் கீழே கதாநாயகனின் அம்மா கும்பிடுவதாகக் காட்டி விடுவார். (அப்பா, எல்லா படங்களிலும் நினைவில் வாழும் அப்பாவாகவே இருப்பார்). ‘தொழிலாளி’ (1964) படத்தில் கதைப்படி, எம்.ஜி.ஆர் கலெக்டருக்கு ஒரு கடிதமெழுத உட்காருவார். அப்போது தலைக்கு மேலே மாட்டியிருக்கும், தேவர் ஃபிலிம்ஸ் ‘செட் பிராப்பர்ட்டி’யான முருகன் படத்தை லேசாக நிமிர்ந்து பார்த்து விட்டு எழுத ஆரம்பிப்பார். அப்புறம் ‘தனிப்பிறவி’யில் ஒரு பாடலில் முருகனாக வந்து போனார்.

புராணப் படங்களுக்கான மவுசு குறைய ஆரம்பித்தபோது தேவர் 1969ல், கலியுக அதிசயம் புரிபவராக ‘துணைவன்’ படத்தில் கடவுளை சமூக வேடம் புனைய வைத்தார். படம் ஒரு மாபெரும் ஹிட் ஆனது. உண்மையில் அவர் தண்டாயுதபாணி ஃபிலிம்ஸ் கம்பெனி ஆரம்பித்ததே நஷ்டக் கணக்கு காண்பிக்கத்தானென்று சொல்லுவார்கள். ஆனால் ‘துணைவன்’ படம் அப்படி ஓடியது. ஏகப்பட்ட முருகன் கோயில்களைப் பெரும்பாலும் பேக் புரொஜக்ஷனில் ஓடவிட்டு ரசிகர்களை, ஏ.வி.எம். ராஜன், சௌகார் ஜானகி, துணியில் சுற்றிய ஒரு குழந்தை ஆகியோருடன் கோயில் கோயிலாகச் சுற்றிக் காண்பித்தார். அத்தனை திருத்தலங்களையும் அதனதன் தல புராண வரிகளுடன் கண்ணதாசன் அழகாகப் பாடல் எழுத, மகாதேவன் ராக மாலிகையில் டியூன் போட, வி ராமமூர்த்தி ஒளிப்பதிவில் அழகாகக் காண்பித்தார். படம் ஓடும் தியேட்டர்களில் எல்லாம் திருச்செந்தூர் முருகன் போல ப்ளாஸ்டர் ஆஃப் பாரிஸ் சிலை ஒன்றை வைத்து அதற்கு தினமும் பூசையெல்லாம் செய்ய வைத்தார். மக்கள் விசாகம் பார்க்கப் போவது போல கிராமங்களில் இருந்தெல்லாம் வண்டி கட்டிக் கொண்டு வந்தனர். புராணப் படமெடுக்கப் புது வழி ஒன்றைக் காட்டினார் கதாசிரியர் பாலமுருகன்.

‘துணைவன்’ படம் கடைசிச் சில காட்சிகள் கலரில் வரும். அடுத்த படமான தெய்வம் (போஸ்டரில் எல்லாம் ‘தேவரின் தெய்வம்’ என்று வாசிக்கிற மாதிரி அச்சிட்டிருப்பார்கள்.) முழுக்கலரில் எடுத்தார். ஆறு படை வீடுகளுக்கும் ஆறு கதை. மதுரை சோமு, பெங்களூர் ரமணியம்மாள், பித்துக்குளி முருகதாஸ், சூலமங்கலம் சகோதரிகள், சீர்காழி, டி.எம்.எஸ், ராதா, ஜெயலட்சுமி என்று பிரபலமான இசைக் கலைஞர்கள் பாடும் பாடல்கள். பட்டாளமாய் நடிகர் நடிகைகள். படத்தை கிருபானந்தவாரியார் கதை சொல்வது போல ஆரம்பிப்பார்கள். படம் திவ்வியமாய் ஓடியது. எல்லாம் அப்பன் திருவருள் என்று சொல்ல அப்புறம் எடுத்த படம், ‘திருவருள்’, ‘முருகன் அடிமை’ என்று அதே ஃபார்முலாக்களில் படங்கள். ரசிகர்களும் மார்க்கைக் குறைத்துக் கொண்டே வந்தனர். தேவர் ‘ஆட்டுக்கார அலமேலு’, ‘வெள்ளிக்கிழமை விரதம்’ என்று பழைய்ய ஆடு, பாம்பு, மிருகங்கள் ஃபார்முலாவுக்குப் போய்விட்டார். ‘துணைவன்’, படத்தை,முருகனைக் கிருஷ்ணன் ஆக்கி இந்தியிலும் ’மாலிக்’ என்ற பெயரில் வாசு மேனன் தயாரித்தார். பீம்சிங் இயக்கினார். படம் ஓடவில்லை என்றே நினைக்கிறேன்.

இதே ஃபார்முலாவைப் பயன்படுத்தி, டான்ஸ் மாஸ்டர் தங்கப்பன், ‘அன்னை வேளாங்கண்ணி’ எடுத்தார். கமல் உதவி இயக்குநர். படம் நன்றாக வந்திருந்தது. மாதா தோன்றி ஊனக் குழந்தைக்குக் கால் தரும்போது மாதாவின் உருவத்தை நன்றாகப் பார்க்க முடியாதபடி, கண்கூசும் வெளிச்சத்திற்கிடையே காண்பித்தார். ‘கிங் ஆ கிங்ஸ்’ படத்தில் சிலுவையில் அறையப்படும் ஏசுவை அப்படித்தான் காண்பிப்பார்கள். ஜி.கே ராமுவின் காமிராவும், தேவராஜ் மாஸ்டரின் இசையும் நன்றாக இருந்தது. ‘‘நீலக்கடலின் ஓரத்தில் நீங்கா இன்பக் காவியமாம்..’’ என்ற டைட்டில் சாங்கின் மெட்டு அபாரமானது. இதே மெட்டில் அநேகமான பாடல்களைப் பாடி விடலாம் என்பார்கள். ஐயப்பன் பஜனைப் பாடல்கள் பலவற்றை இந்த மெட்டில் பாடுவார்கள். கிறிஸ்தவ (புராண)க் கதைகளைப் பொறுத்த வரை, ‘ஜெனோவா’, ‘ஞான சௌந்தரி’(கள்), ‘மகதல நாட்டு மேரி’ (1957), (இதில்தான் எஸ்.ஜானகி பாடிய பாடல் முதலில் வெளியானது) ஆகியவை ஏற்கெனவே வந்திருந்தன. சிட்டாடலின் ஞானசௌந்தரி நன்கு ஓடியது. ஜெமினியின் ஞானசௌந்தரி ஓடவில்லை. மலையாளத்தில் ‘ஸ்நாபக யோகனன்’ என்ற பைபிள் கதை படமாக்கப்பட்டு, நன்றாக ஓடியது. அதன் தமிழ் வடிவம்,’ஸலோமி’ என்ற பெயரில் வந்தது. எல்.விஜயலட்சுமி ‘சலோமி’யாக நடித்து ஒரு டான்ஸாடுவார். அதற்காகப் போய்ப் பார்த்தேன். பின்னாளில் ‘குழந்தை ஏசு’, ‘புனித அந்தோணியார்’, ‘வில்லியனூர் மாதா’, ‘ஜீஸஸ்’ என்றெல்லாம் படங்கள் வந்தன. ஓடவில்லை.

தேவர் முருகபக்தர், ‘கௌமார வழிபாட்டுக்காரர் என்றால்,’ சக்தி வழிபாடான சாக்தம் சார்ந்து, ‘நம்ம வீட்டுத் தெய்வம்’ படம் வந்தது.வியட்நாம் வீடு சுந்தரம் கதை வசனம். இயக்கம், தயாரிப்பாளர் ஜி.என்.வேலுமணி. ஆனால் சுந்தரம்தான் உண்மையான இயக்குநர் என்பார்கள். படம் ஹிட் ஆகி விட்டது. கே.ஆர். விஜயா, தமிழ் சினிமாவைக் காக்க, அம்மன் அவதாரம் எடுத்துவிட்டார்.பொருத்தமான நடிப்பாகவும் இருந்தது. படம் முடியும் வரை அவர் கடுமையான விரதம் இருந்தார் என்று பேட்டிகளில் சொல்லி இருக்கிறார். மற்றபடி விரதம் கிடையாதா என்று கேட்கக் கூடாது. தொடர்ந்து வேலுமணி ’அன்னை அபிராமி’ என்று எடுத்தார். கே.ஆர். விஜயாவே தயாரித்த படங்கள் இவை. பல படங்களில் அம்மன் வேடம் விஜயாவுக்கு நன்றாகப் பொருந்தி வந்தது. திடீரென்று கே.எஸ் கோபாலகிருஷ்ணன் இந்தக் களத்தில் குதித்தார். சாக்த வழிபாட்டின் ஆதாரமான பராசக்தியிலிருந்துதான் பல தெய்வங்களும் தோன்றினர் என்கிற கருத்தைக் கெட்டியாகப் பிடித்துக்

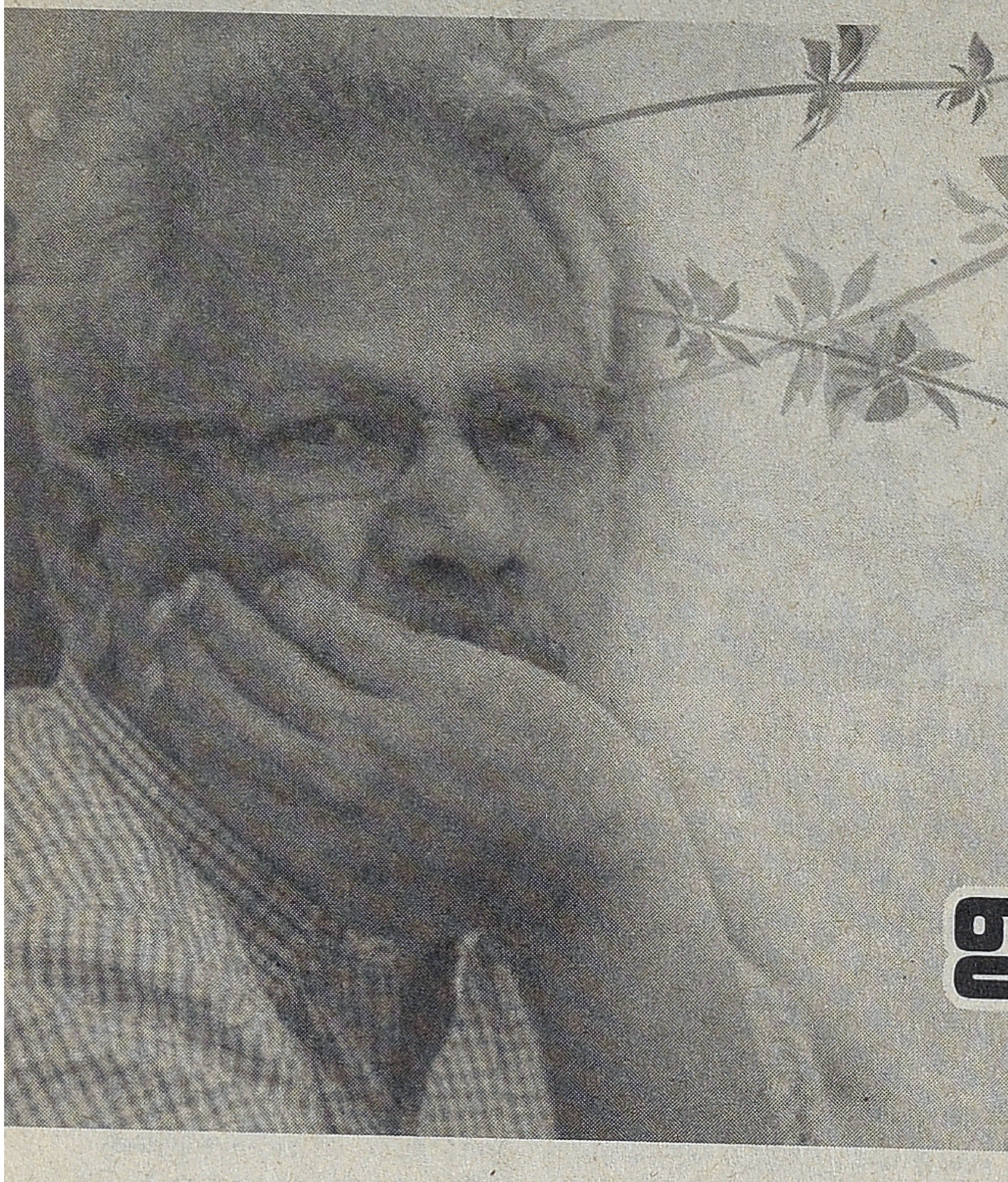


கொண்டார். 'குல விளக்கு', 'மாலதி', 'தபால்காரன் தங்கை' என்று பல படங்களின் தோல்விக்குப் பின் 'ஆதிபராசக்தி; படம் எடுத்தார். படத்தின் ஹை லைட் 'எஸ் வரலட்சுமி'யைப் பராசக்தியாகக் காண்பித்ததுதான். ரொம்பப் பொருத்தமாக இருந்தது. கே.ஆர்.விஜயாவைப் போட்டிருக்கலாமே என்று எதிர்பார்த்தவர்கள் கூட இதை ஏற்றுக் கொண்டார்கள். எஸ்.வி. சுப்பையாவின் அபிராமி பட்டர் நடிப்பும். 'சொல்லடி அபிராமி' என்று 'பாரதி' பாணியில் பராசக்தியை விளிக்கும் பாடல்களும் படத்தைத் தூக்கி நிறுத்தி விட்டன. தொடர்ந்து 'தசாவதாரம்', 'காஞ்சி காமாட்சி' என்றெல்லாம் எடுத்துப் பார்த்தார். "சார், உங்களுக்கு ஒரு படத்துக்குத்தான் மார்க்", என்று ரசிகர்கள் மறுத்து விட்டார்கள்.

பெரிய இயக்குநர் கே.எஸ் கோபாலகிருஷ்ணன் களத்தில் குதித்தால் மற்றவர்கள் சும்மா இருப்பார்களா? டி.ஆர்.ராமண்ணா தன் இழந்த மார்க்கெட்டைத் தூக்கி நிறுத்த 'சக்திலீலை'என்று எடுத்தார்.பழைய விஷயங்களை எடுக்கப் பழைய ஆட்களைத் தேடுவதுதான் இயல்பு. கே.எஸ் ஜி, உடுமலை நாராயணகவி போன்ற பாடலாசிரியர்களைப் பிடித்தால், ராமண்ணா துறையூர் கே. மூர்த்தி என்ற கதை வசனகர்த்தாவைப் பிடித்தார். 'பாசம்' படத்திற்கு இவர்தான் கதை, வசனம். மனோகரின் சில புராண நாடகங்களுக்கும் இவர் கதை வசனம் எழுதியிருக்கிறார். என்ன இருந்தாலும் சக்தி, சாதகமாக லீலை புரிய மறுத்து விட்டாள்.

1975ல் மறுபடி 'சுவாமி ஐயப்பன்' மெரிலாண்ட் கே.சுப்ரமணியன் தயாரிப்பு இயக்கத்தில் வந்தார். மலையாளம், தமிழ் இரு மொழிகளில் தயாரிக்கப்பட்ட படம், இரண்டு மொழிகளிலும் சூப்பர் டூப்பர் ஹிட். கேரளாவில் மாநில விருதுகள் நான்கு வாங்கிக் குவித்தது. அப்படி ஒன்றும் பிரமாதமான படமில்லை. கண்ணதாசனின் பாடல்களும், தேவராஜன் மாஸ்டரின் இசையும் நன்றாக இருந்தது. வயலாரின் பாடல்கள் மலையாளத்தில் பிரமாதமாயிருந்தது என்பார்கள். இந்தப் படம் வெளிவந்த நேரம் ஐயப்ப பக்தி பெரிய இயக்கம் கண்டிருந்ததும் ஒரு காரணம். அப்புறம் ஏ.பி.நாகராஜனிடம் உதவியாளராக இருந்த மாஸ்டர் தசரதன்,'சரணம் ஐயப்பா' போன்ற படங்கள் எடுத்தார். அய்யப்பன் கலியுக அற்புதங்கள் புரியும் எல்லாமே முதலுக்கு மோசமில்லாமல் ஓடியது. கொஞ்சம் தாமதமாக இந்தக் களத்தில் குதித்த இன்னொரு இயக்குநர் கே.சங்கர், ஏற்கெனவே 'பக்த ராவணா' போன்ற ஏ.வி.எம். படங்களை ஆதியில் இயக்கியவர் இவர். 'வருவான் வடிவேலன்' மூலம் ஒரு ஹிட் கொடுத்தார். அப்புறம் 'தாய் மூகாம்பிகை', 'சுப்ரபாதம்' என பத்து இருபது புராணப் படங்களை 2000 வரை கொடுத்துக் கொண்டிருந்தார். அம்மன் படங்களுக்கு ராம.நாராயணன் காலம் வரையிலும், அதாவது இன்று வரை மவுசு குறையவில்லை. 'சுமை' படம் மூலம் நல்ல இயக்குநராக மலர்ந்தவர்...பல அம்மன் படங்கள் மூலம் வசூல் குவித்து 125 படங்கள் வரை தயாரித்தார். எல்லாம் அம்மன் அருளோ என்னவோ!?

'வருவான் வடிவேலன்' படம் வந்த சமயம் எனக்குத் திருமணம் ஆகி இருந்தது. நல்ல 'சாமி படங்க'ளுக்கு அழைத்துப் போவது நல்ல கணவனின் கடமையில்லையா? போயிருந்தோம். பின்னாலிருந்து யாரோ பேசிக் கொண்டே இருந்தார்கள். ஒரு சிறுவனுக்கு அப்பா படத்தை வரி வரியாக விளக்கிக் கொண்டிருந்தார். அம்மா,'செத்த நேரம் சும்மாதான் இருங்களேன்..'' என்று பிரயோஜனமில்லாமல் அடக்கிக் கொண்டிருந்தார். இடைவேளையில் திரும்பிப் பார்த்தேன். மில்லுக்கார அண்ணாச்சியும் அவர் வீட்டு அக்காவும். அடையாளம் கண்டுபிடித்தது அக்காதான். "இன்னா, இது நம்ம தம்பில்லா," என்றாள். "இது என் மகன்ப்பா, உங்க வீட்ல இருந்து மாத்தி பேட்டைக்குப் போனமா அங்கேருந்து இவுக வருஷந் தவறாம மலைக்குப் போயிருவாகளா... ஆறு ஏழு வருஷம் போனப்புறம் இவன் பொறந்தாம்ப்பா...பேரு மணிகண்டன்..." என்று சொல்லி விட்டு எல்லா கதைகளையும் மறுபடி மனைவியிடம் சொல்ல ஆரம்பித்தாள். எனக்கு உலகமே சிறுத்து, பழைய காலம் திரும்பியது போலிருந்தது. சினிமா உலகம் அதிலும் சின்னஞ்சிறு உலகம் தானே. அதனால் தானோ என்னவோ, சில கதைகளே மீண்டும் கொஞ் சகாலம் கழித்து மறுபடி வருகிறது, சின்னச் சின்ன விஷய மாற்றங்களுடன். ●



மணி சார்.... என்னதான் ஆச்சு... உங்களுக்கு?

காதலுக்காகக் கொலைகளும் தற்கொலைகளும் நடக்கும் தமிழகத்திலிருந்து காதலை இரண்டு தனி நபர்களின் பிரச்சனையாகப் பார்க்கும் ஒரு படத்தை வழங்கியிருப்பதற்காக மணிரத்னத்தை வாழ்த்தலாமா அல்லது கண்டிக்கலாமா என்று தெரியவில்லை. உண்மையான அர்த்தத்தில் காதல் இரண்டு தனிநபர்கள் சம்பந்தப்பட்டதுதான். அப்படி இருந்துவிட்டால் இந்தியாவில் பெரியார் விரும்பிய சமூகப்புரட்சி நடந்து சாதிகூட ஒழிந்து போயிருக்கும். ஆனால் பெற்றோரின் வியர்வையைக் குடித்து வளரும் இந்தியக் குழந்தைகள் தங்களின் வாழ்க்கையைப் பற்றிய முடிவுகளைத் தன்னிச்சையாக எடுக்கக் கூடியவர்களாகவா இருக்கிறார்கள்? அப்படித் தன்னிச்சையாக முடிவெடுக்கத் திராணியுள்ள ஒரு சிறுபான்மை இளைஞர் கூட்டம் இருப்பதை ஒத்துக்கொண்டால், 'ஓ காதல் கண்மணி' அவர்களைப் பற்றிய படம்.

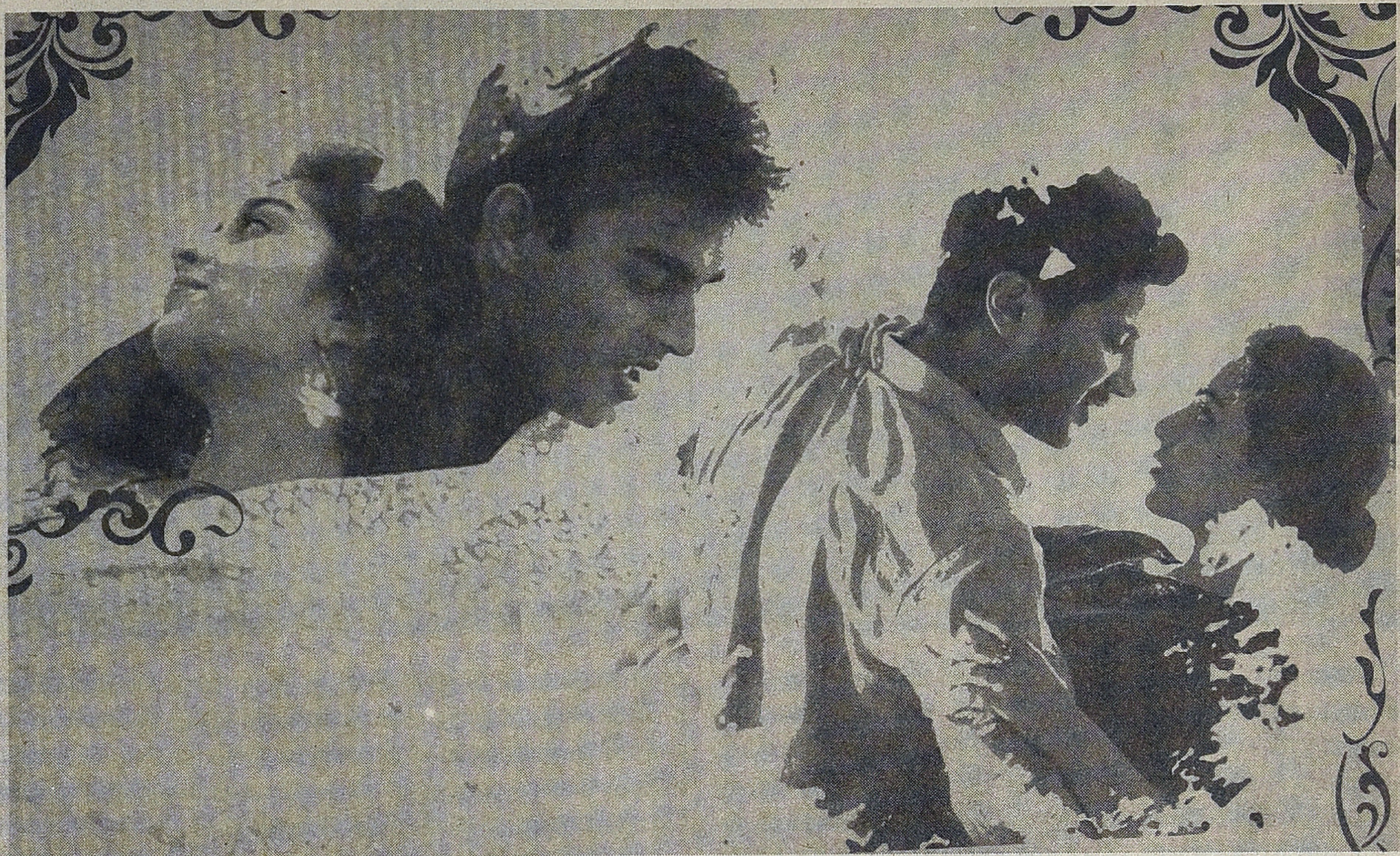
மணிரத்னத்தின் படங்களில் தொடர்ந்து வரும் சில விசயங்கள் இந்தப் படத்திலும் உண்டு. அவரைப் பொறுத்த அளவில் காதல் இருவருக்கிடையில் வருவதற்கு வேறு முகாந்திரங்கள் எதுவும் தேவையிருப்பதில்லை. கண்டவுடன் காதல்தான். அதிலும் அவரின் நாயகர்கள் துடுக்கானவர்கள். நேரடியாக முகத்துக்கு நேராக நாயகியிடம் காதலைச் சொல்லிவிடுபவர்கள். ஓடும் பேருந்துகளில், மெட்ரோ ரயில்களில் நாயகிகளைத் துரத்தித் துரத்திக் காதலிப்பவர்கள். இப்படியான ஒரு காதலனாக இருக்கத்தான் எல்லோரும் விரும்புகிறார்கள்.

மூன்று ஆண்டுகளாகத் தன்னுடன் பயிலும் நாயகியிடம் காதலைச் சொல்லத் துப்பில்லாமல் தாடி வளர்த்து ரத்த வாந்தி எடுத்த ராஜேந்தர் படங்களைப் பார்த்து வளர்ந்த தலைமுறைக்கு இத்தகைய காதல்கள் எரிச்சலூட்டுவதற்கு மணி என்ன செய்வார்?

இப்போதும் பெண்களோடு சகஜமாகப் பேசுவதற்கே கூட வாய்ப்பற்ற கிராமம், சிறு நகரங்களிலிருந்து வந்த இளைஞர்களைத் தாழ்வு மனப்பான்மைக்குள் தள்ளுபவர்களாக மணியின் நாயகர்கள் இருக்கிறார்கள். இன்றைக்கும் தமிழகத்தின் 90% கலை அறிவியல் மற்றும் தொழில்நுட்பக் கல்லூரிகளில் மாணவர்களும் மாணவிகளும் பேசிக்கொள்ள முடியாத சூழல்தான். இத்தகைய வக்கிரமான சமூகத்தின் ஒரே ஆறுதல் செல்பேசிகள்தான். இந்திய சமூகத்தில் 'நல்ல மற்றும் கள்ளக்'காதல் புரட்சியைச் சாத்தியமாக்கிக் கொண்டிருப்பவை இவை. அதனால் எப்போதும் மணியின் இந்த உணர்ச்சி மிகு காதலர்கள் எல்லோரையும் ஈர்ப்பவர்களாக இருக்கிறார்கள்.

மணிரத்னத்தின் காதலுக்கு வர்க்கம்தான் பிரச்சனையே ஒழிய சாதி அல்ல. பொருளாதார ரீதியாக மேலிருப்பவர்களும் கீழிருப்பவர்களும் இணைவதில் இருக்கும் சிக்கல்கள் மட்டுமே அவர் படங்களில் தலை தூக்கும். ஆனால் அந்த முரண்பாடுகளையும் ஆழமாகத் தொட அவர் முயற்சி செய்யமாட்டார். 'காதல் என்பது இரண்டு தனி நபர்களுடைய பிரச்சனை மட்டுமே'

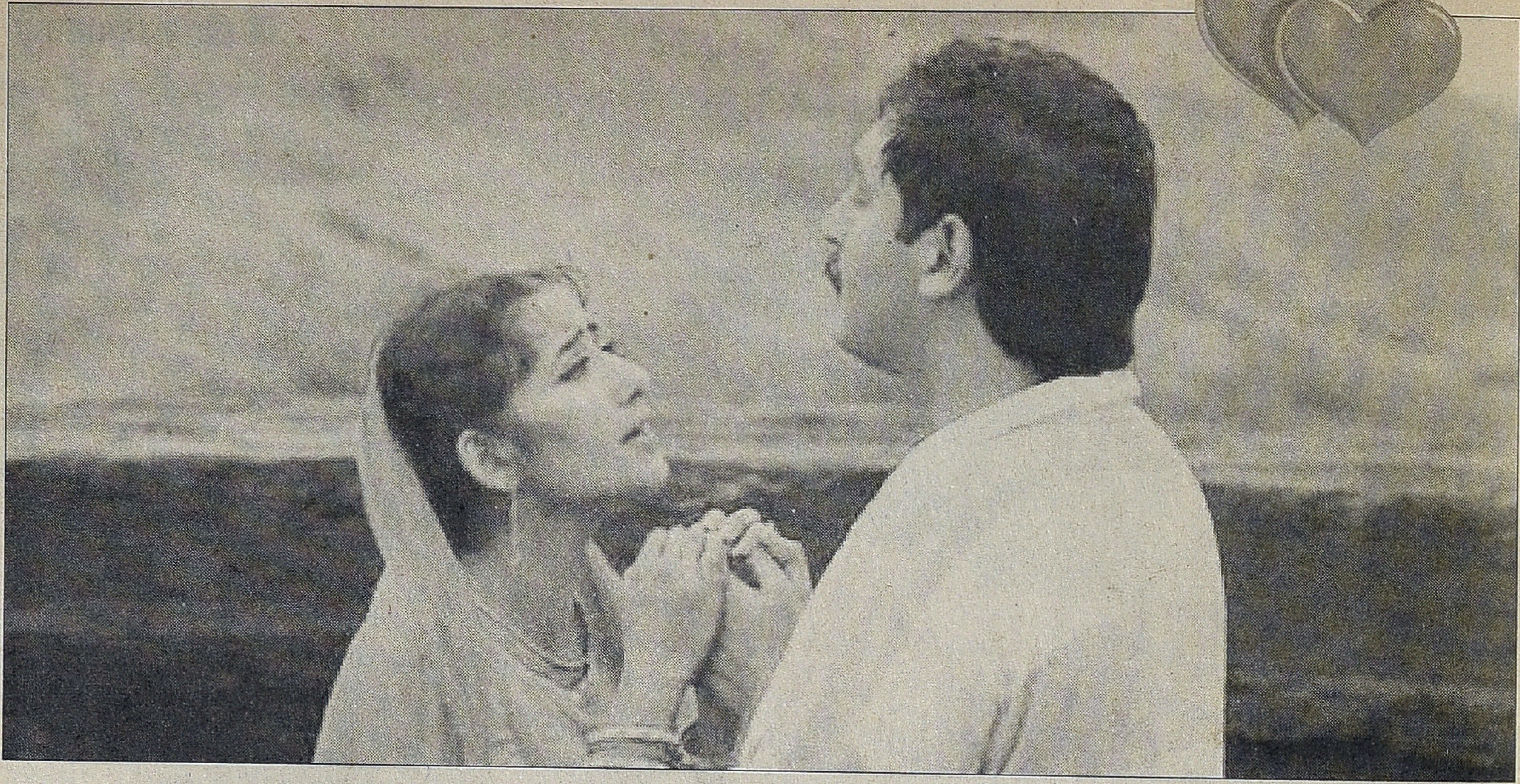
■ இரா.ப்ரபாகர்



என்பதான மேற்கத்தியப் பார்வையே அவருடையது. இரு மனங்களுக்கு இடையிலான புரிதல், இணைவு என்பதே காதலில் பிரதானம் என்பது கருத்தளவில் சரிதான் என்றாலும் இந்தியச் சமூகத்தின் நடைமுறைக்கு அது பொருந்திப் போவதல்ல. சமூகத்தின் நடைமுறைகளைப் பொருட்படுத்தாமல் லட்சியப் பாத்திரங்களைப் படைப்பதற்கு ஒரு படைப்பாளிக்கு எப்போதும் உரிமை உண்டுதான்.

காதலை ஆரம்பிக்கும் போது சில மிகைப்படுத்தல்களைச் சுவாரஸ்யம் கருதி செய்யலாம்தான். ஒரு திருமணம் நடந்து கொண்டிருக்கும் ஆலயத்திற்குள் நாயகனும் நாயகியும் செல்போனில் விலாவாரியாகப் பேசிக்கொள்வதான காட்சியின் சாத்தியப்பாடுகளை அலசி ஆராய வேண்டியதில்லை. ஆனால் 'திருமணம் இல்லாமல் சேர்ந்து வாழ்தல்' இந்தியச் சமூகத்தில் இவ்வளவு எளிதாக இருக்கிறது என்பதான சித்திரிப்பை எப்படி எடுத்துக் கொள்வது? பைக்கில் பறப்பது காஃபி ஷாப்களில் பேசிச் சிரிப்பது புணர்ந்து களிப்பது மட்டும்தானா சேர்ந்து வாழ்தல்? இறுதியில் அமெரிக்காவிற்கும் பாரிசுக்கும் பிரிந்து போகாமல் அவர்களைச் சேர்த்தது காதல் என்று கொண்டால், கொஞ்ச நாட்கள் சேர்ந்து வாழலாம் என்று முடிவெடுக்கச் செய்தது எது? இல்லை... காதல்தான் அவர்களை இணைத்தது. 'சேர்ந்து வாழ்ந்ததால்தான்' காதலுக்காகச் சுய விருப்பங்களைத் துறக்கச் சித்தமாகி அவர்கள் பிரிந்துவிடும் முடிவைக் கைவிட்டார்கள் என்று கொண்டால்ஞ் அதற்காகத் திருமணம் செய்து கொள்ளத்தான் வேண்டுமா? அதற்குப் பின் அவர்கள் கனவுகள் என்னவாயின? காதலுக்காக யார் கனவை யார் புதைத்தது? சேர்ந்து வாழ்ந்ததற்குப் பின்னான திருமணம் என்பது அவர்களை எவ்விதமான தம்பதிகளாய்/ இணைகளாய் மாற்றியது? பெற்றோர் பார்த்து வைக்கும் திருமணம், காதல் மணம் இவற்றிலிருந்து இது எவ்வகையில் வேறுபட்டது? ஆகிய கேள்விகள் எழுவதை ஒரு பார்வையாளனாய் நம்மால் தவிர்க்க முடிவதில்லை?

இப்படிச் சிந்தித்து இப்படியாகத்தான் படமெடுக்க வேண்டுமென்று ஒரு படைப்பாளிக்கு ஆலோசனை சொல்ல நீங்கள் யார்? கணிப்பொறியின் மௌஸை உருட்டத் தெரிந்த ஒரே காரணத்திற்காக எப்படி வேண்டுமானாலும் விமர்சிப்பதற்கான உரிமையை உங்களுக்கு யார் தந்தது என்று சிலர் படைப்பாளிகளின் சார்பாகக் கேட்கக்கூடும். இந்த இடத்தில் படைப்பாளிகளின் பொறுப்புணச்சியைப் பற்றிப் பேச வேண்டியுள்ளது. அதிலும் தேசிய விருதுகளை வாங்கிக் குவிக்கிற, இந்திய சினிமாவை உலகிற்குப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிறவராக, ஊடகங்களால் கொண்டாடப்படுகிறவராக அறியப்படுகிற ஒருவரை அளவிட கொஞ்சம் கூடுதலான கடுமை காட்டுவதற்கான அவசியம் இருக்கவே செய்கிறது. தாலி கட்டிக்கொண்டு பிரிந்து வாழும் மணியின் அபூர்வ ஆலோசனையை (அலைபாயுதே) இன்றும் ஆங்காங்கே காதலர்கள் பின்பற்றுவதையும் அதன் முன் பின் விளைவுகளையும் செய்தித்தாள்களில் படித்துக் கொண்டுதான் இருக்கிறோம்.

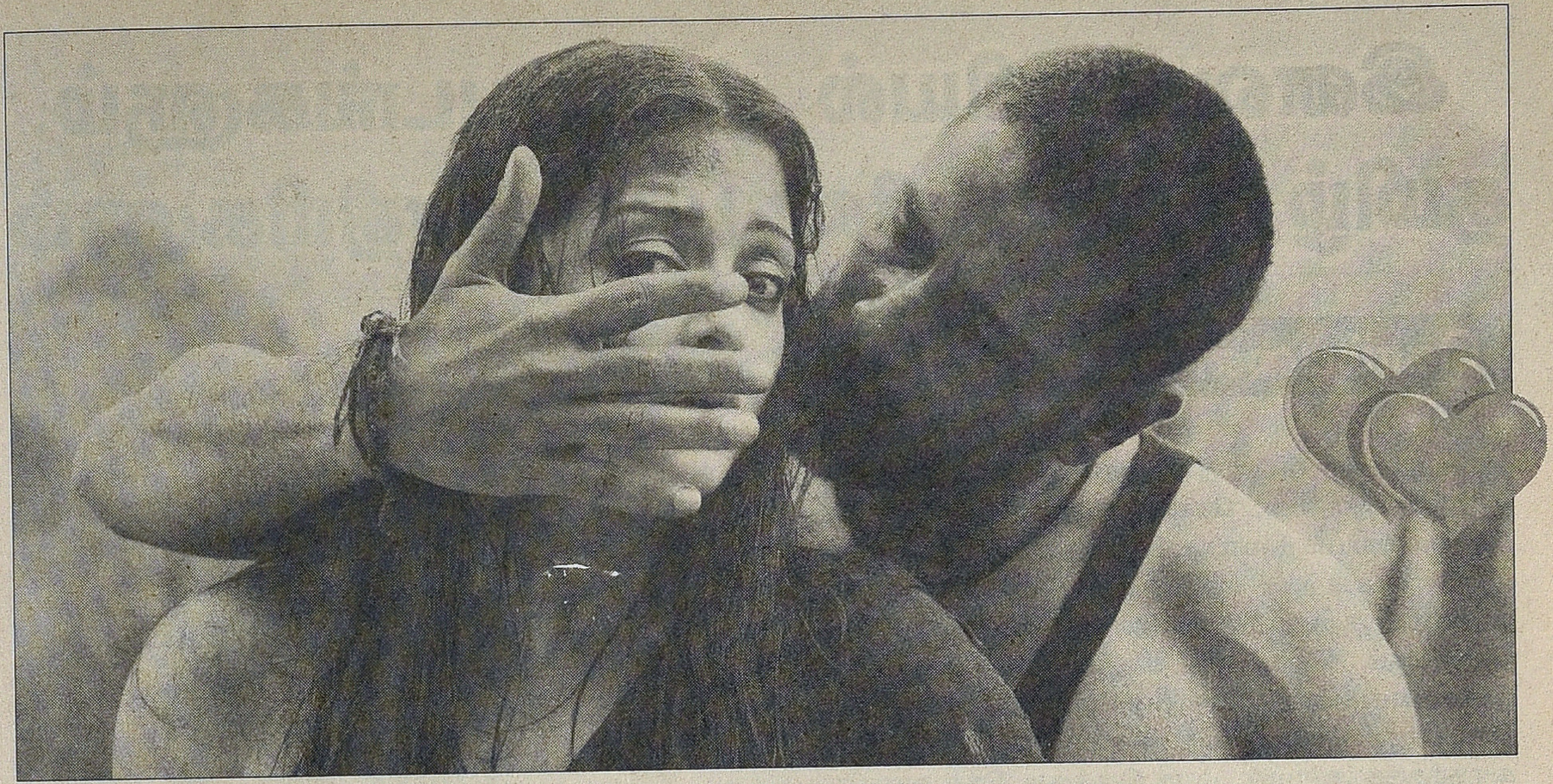


‘என் காதலி உனக்கு மனைவியாகலாம், ஆனா உன் மனைவி எனக்குக் காதலியாக முடியாது’ என்பது போன்ற வசனங்கள் உலவிய தமிழ் சினிமாவில் ஒரு பாலியல் தொழிலாளியை நாயகியாக்கி அவளை சகல சம்பத்துக்களும் கொண்ட குடும்பத் தலைவியாக உலவ விட்டவரும் மணிதான். அதை நாயகனில் போகிற போக்கில் செய்திருந்ததுதான் விசயம். இப்படி யதார்த்தத்தில் கால் பதித்து எதிர்காலத்திற்கான புனைவுகளைச் செய்தவர்தான் மணிரத்னம். மதிப்பீடுகள் எதுவுமற்ற ‘நான் பணக்காரன் ஆகணும்’ என்று சொல்கிற ஒரு தலைமுறைக்கு ஒரு 60 வயதுக் கலைஞன் சொல்ல விரும்புவதென்ன? அவர்களுடைய ‘பணக்காரன் ஆகணும்’ என்கிற லட்சியத்தின் மேல் இயக்குநரின் பார்வை என்ன?

உலகமயமாதலும் கார்ப்பரேட் கலாச்சாரமும் இந்தியாவின் மிகப் புத்திசாலிகளான இளைஞர்களைப் ‘பணக்காரன் ஆனால் போதும்’ என்னும் லட்சியத்தை நோக்கி நகர்த்திக் கொண்டிருக்கின்றன. இந்தியப் பெற்றோரும் பிள்ளைகளுடைய விருப்பம், கனவு பற்றிய கவலையின்றித் தங்கள் தியாகங்களை டாலர்களாகச் செலாவணி பண்ணத் தொடங்கி இருக்கிறார்கள். இந்தக் காலகட்டத்தில் வெகுமக்களை நோக்கி யாரும் கேட்க முடியாக அறக் கேள்விகளை சினிமாக்கள் கேட்க முடியும். சமகால மளையாளப் படங்கள் பலவற்றிலும் நாம் பார்த்துப் பொறாமைப்படும் ஒரு அம்சம் அவை எழுப்புகிற ‘அறம்/ மதிப்பீடுகள்’ தொடர்பான கேள்விகள்தான். ’இண்டியன் ருப்பி’, ’உஸ்தாத் ஓட்டல்’, ’இம்மானுவல்’ போன்ற படங்கள் எல்லாமே வணிகத்தளத்தில் இயங்கினாலும் இறுதியில் இன்றைய செல்போன் தலைமுறைக்குச் சொல்வதற்கு ஏதாவதொன்றை வைத்திருக்கின்றன.

மணிரத்னம் ‘கண்மணி’ பற்றிச் சொல்லும்போது ‘இது இந்த செல்போன் தலைமுறையைப் பற்றிய படம்’ என்று பொதுமைப்படுத்துகிறார். சமகால இளையோர் பண்பாட்டைப் பிரதிபலிப்பது ஒரு படைப்பாளியின் உரிமை எனும்போது, ஊடகங்களால் புதிய இளையோர் பண்பாடுகள் உருப்பெறும் என்பதையும் கவனம் பெறாத விஷயங்கள் அழுத்தம் பெறும் என்பதையும் நாம் பொருட்படுத்தித்தானே ஆக வேண்டும்.

ஒருவகையில் இந்தியச் சமூகம் திருமணம் என்ற பெயரில் நடத்திக் கொண்டிருக்கும் விரயங்களுக்கும், அபத்தங்களுக்கும் மாற்றாகக்கூட ‘சேர்ந்து வாழ்தல்’ அமையக்கூடும். திருமணம் என்ற பந்தம் உருவாக்கும் சட்டரீதியான சிக்கல்களுக்குத் தீர்வாகவும் உண்மையான மனத் தேவையினால் மட்டுமே நாம் சேர்ந்து வாழ்கிறோமா என்று திருமணத்திற்குள் நுழைவதற்கு முந்தைய ‘சோதனை ஓட்டமாகவும்தான்’ மேற்கத்திய ‘சேர்ந்து வாழ்தல்’ இருக்கிறது. 60களிலிருந்து மேற்கத்திய நாடுகளில் புழக்கத்திலிருக்கும் ‘சேர்ந்து வாழ்தல்’ பற்றிய எதிரும் புதிருமான கருத்துக்கள் இருந்தாலும் திருமணத்திற்கு முன் சேர்ந்து வாழ்தல் பெரும்பான்மையோர் பரீட்சித்துப் பார்க்கும் முறையாக மாறியுள்ளது. இந்தப் படத்தின் மையமாக மணிரத்னம் எடுத்தாள முயன்றிருக்கும் ‘சேர்ந்து வாழ்தலை’ அவர் கையாண்டிருக்கும் விதம் மிகவும் மேம்போக்கானதாக இருப்பதுதான் இங்கு பிரச்சனை. ஏனெனில் அவர் தன் படத்திற்கான ‘புதுமையான, சுவாரஸ்யமான’ சரக்காக மட்டுமே இதை எடுத்துக் கொண்டுள்ளார். புனைவுத்தன்மையுள்ள அவரின் காதல் போலவே ‘சேர்ந்து வாழ்தலும்’ ஒரு புனைவுத்தன்மையுள்ள கேளிக்கையாக மிஞ்சுகிறது. குடும்பங்களின் தாங்குதலும் கண்காணிப்பும் இருந்தபோதும்கூட திருமணமாகி தம்பதிகளுக்குள்ளான அனுசரனை உருவாக சில ஆண்டுகள் தேவைப்படுகிறது. பல நேரங்களில் இத்தகைய அனுசரனை உருவாகும் முன்பே குழந்தைகள் பிறந்து வாழ்நாள் முழுவதும் அந்நியர்களாகவே கணவன் மனைவி வாழும் சூழலே



இங்கு அதிகம். அப்படியிருக்கும்போது சேர்ந்து வாழ்தலின் பிரச்சனைகள் நுணுக்கமாகப் பேசப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆனால் மணிரத்னம் தன்னுடைய பிரத்யேகமான திரைக்கலையின் அழகியல் மேலுள்ள நம்பிக்கையில் பார்வையாளர்களைக் குழந்தைகளாய்ப் பாவித்துத் தன் சினிமாவைச் சீனி மிட்டாயாக மாற்றிக் கொண்டுள்ளார்.

திரைப்பட உருவாக்கத்தின் பெரும் பகுதி ஒரு 'செய்நேர்த்தியாகவே' (craft) இருக்கிறது. அதைச் சரியாகப் புரிந்து கொள்பவர்களால் தான் சினிமாவைக் கலையாகப் பரிமளிக்கச் செய்ய முடியும். அந்தக் கட்டத்தை நாயகனிலேயே அவர் எட்டிவிட்டார். 'பம்பாய்', 'உயிரே', 'அலை பாயுதே', 'இராவணன்' மற்றுமான படங்களில் செய்நேர்த்தியின் உச்சத்தை அவர் தொட்டார். தமிழ் சினிமாவில் இப்படியொரு நேர்த்தி (இங்கு நேர்த்தி என்பது ஹாலிவுட் படங்களோடு ஒப்பிட்டுச் சொல்வதாக அமைகிறது) சாத்தியமாகும் என யாரும் நினைத்துப் பார்த்திருக்க மாட்டார்கள். ஆனால் ஒரு கட்டத்தில் அந்தச் செய்நேர்த்தியையே அவர் சினிமாவாகக் கருதத் தொடங்கிவிட்டார் போலும்.

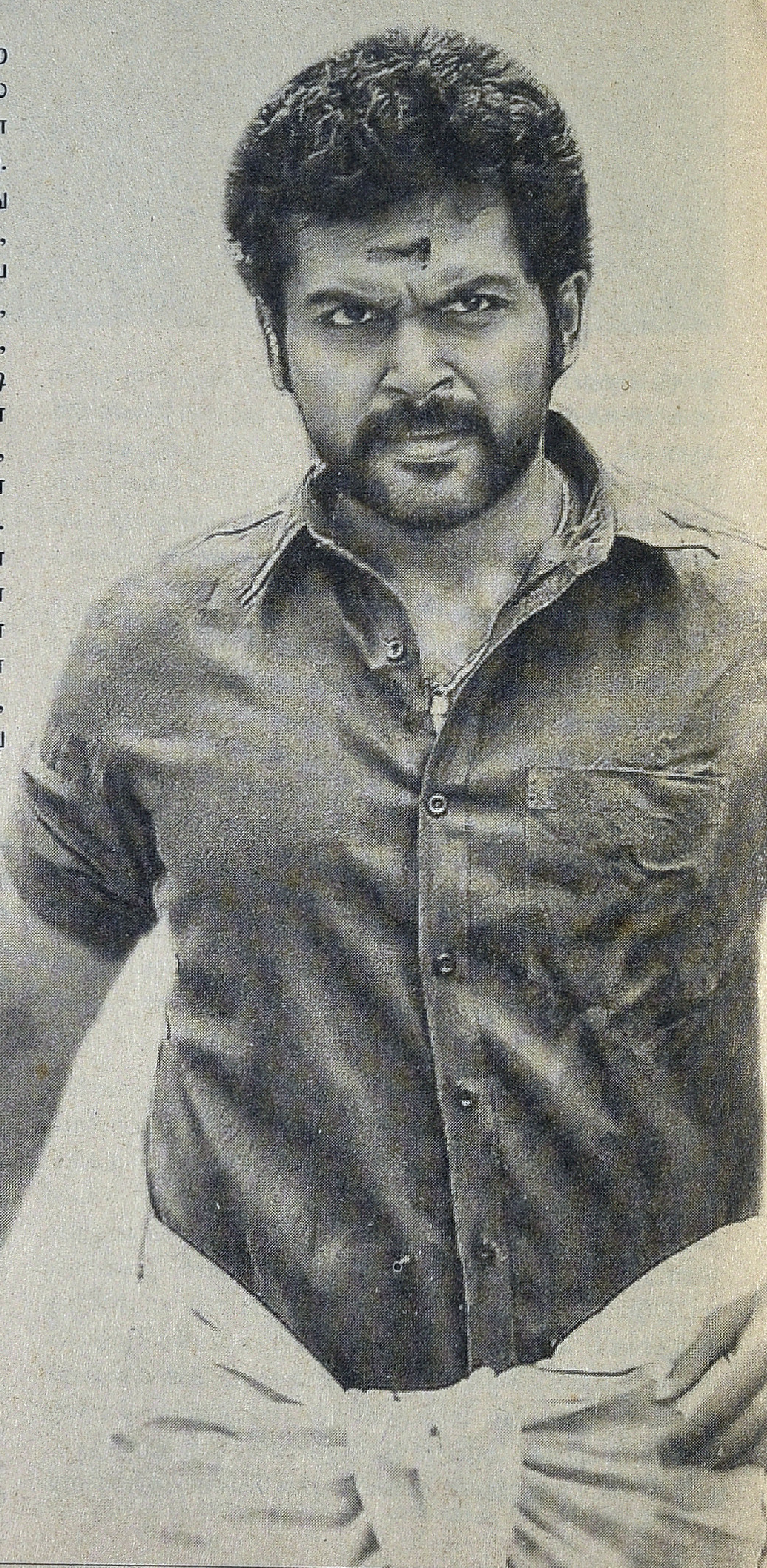
'காதல் கண்மணி'யின் காட்சிப் பின்புலங்களைப் பார்த்தாலே இது புரியும். இப்படத்தின் பெரும்பாலான காட்சிகள் ஓடும் மெட்ரோ ரயில்களிலும், நகரப் பேருந்துகளிலும், நகரச் சாலைகளில் இரு சக்கர வாகனத்திலும், நெரிசல் மிகுந்த தெருக்களிலும், கொட்டும் மழையிலும் படமாக்கப்பட்டுள்ளன. மணியால் மட்டுமே இந்த மாதிரியான எளிமையான படத்திற்கு இத்தகைய காட்சிப் பின்புலங்களைப் படமாக்க முடியும். கலை இயக்கத்தையும் ஒளிப்பதிவையும் இசையையும் ஒளியமைப்பையும் அற்புதமாகக் கையாண்டிருப்பதை மறுக்க முடியாது. ஆயிரம் இருந்தும் வசதிகள் இருந்தும்... ஓ மை காட்! என்றுதான் அங்கலாய்க்க வேண்டியிருக்கிறது.

'பம்பாய்' படத்தில் உயிரே.. என்றொரு பாடல். தமிழ் சினிமாவில் எல்லா வகையிலும் அற்புதமாக அமைந்த பாடல்களில் ஒன்று. காதலுக்காக எல்லாவற்றையும் துறந்து நாயகி வருவாளா என்ற மனப்போராட்டத்தில் இருக்கும் நாயகன்... அவன் மனநிலையைக் காட்சிப்படுத்தும் விதத்தில் கீழே கொந்தளித்துப் பாறைகளில் அடித்துப் புரளும் அலைகள், சாதி மத துருப்பிடித்த சமூகத்தைப் பிரதிபலிக்கும் இந்தக் காலத்துக்கு உதவாத பாசி படர்ந்த கோட்டை, கோட்டையின் இரும்புக் கதவுக் கிராதியில் சிக்கிக் கொள்ளும் நாயகியின் பர்தா... அதை இழுத்துப் பார்த்து... அப்படியே பர்தாவை விட்டு விட்டு நாயகி ஓடுகிறாள்... பர்தா கிழிந்து காற்றில் படபடக்கிறது... மதம் குடும்பம் உறவுகள் எல்லாவற்றையும் நாயகி துறக்கத் துணிகிறாள்... இத்தனை குறியீடுகளால் நிரம்பிய பாடல் ஒன்றைத் தமிழ்ச் சினிமாவில் தேடித்தான் பார்க்க வேண்டும். இந்தக் குறியீடுகளை வாசிக்காமலே கூட இந்தப் பாடலை ரசிக்க முடியும் என்பதுதான் கூடுதலான சிறப்பு... இப்படிக் காட்சி மொழியின் அற்புதங்கள் கைவரப்பெற்ற ஒரு இயக்குநர் இப்படி நீர்த்துப் போவதை எப்படிப் புரிந்துகொள்வது? வயதும் அனுபவமும் காத்திரமான சினிமாக்களைக் கொடுப்பதே உலகம் முழுவதும் காணக் கிடைக்கிறது. தமிழ் சினிமா அதிலும் விதி விலக்கானதுதான் போலும்? படம் முடியும்போது நமக்குள் எழும் கேள்வி... 'நான் பணக்காரனாகணும்..' என்பது படத்தில் நாயகனின் குரலா? இல்லை மணிரத்னத்தின் குரலா என்பதுதான்.

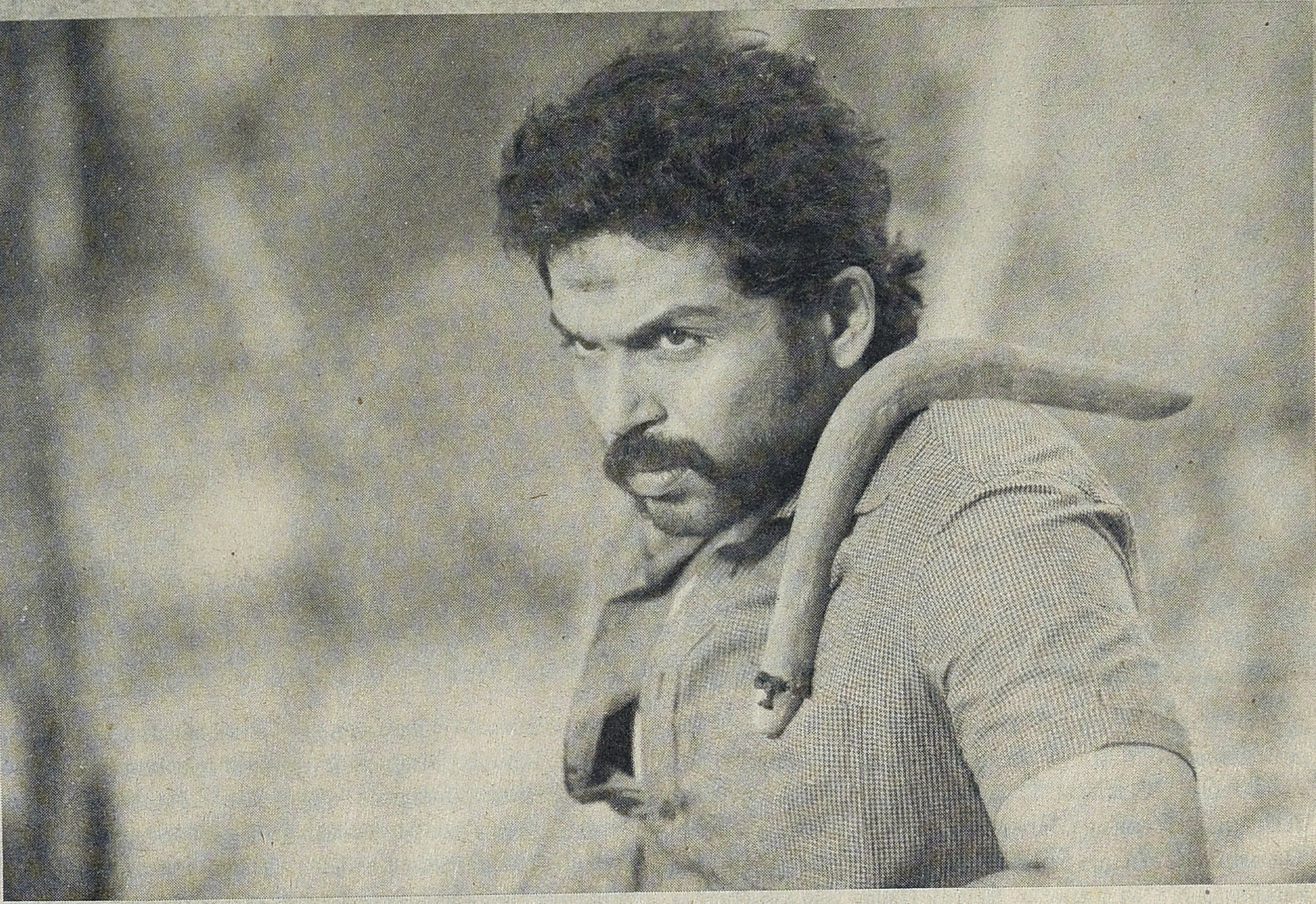
பின்குறிப்பு; அழகிய சிறுகதையாய் மிஞ்சும் கணபதி பவானி காட்சிகளும் ரஹ்மானின் இசையும் நித்யா மேனனின் தெவிட்டாத அண்மைக்காட்சிகளும், பி.சி.யின் வெயிலும் நிழலும் மழையும் ஈரமும் முகத்தில் தெறிக்கும் ஒளிப்பதிவும் நம் ஏமாற்றத்தை மேலும் அதிகரிக்கவே செய்கின்றன. ●

இனவரைவியல் திரைப்படங்களும், தமிழ் சாதிய திரைப்பட மாதிரிகளும்

கொம்பனை முன்வைத்து....



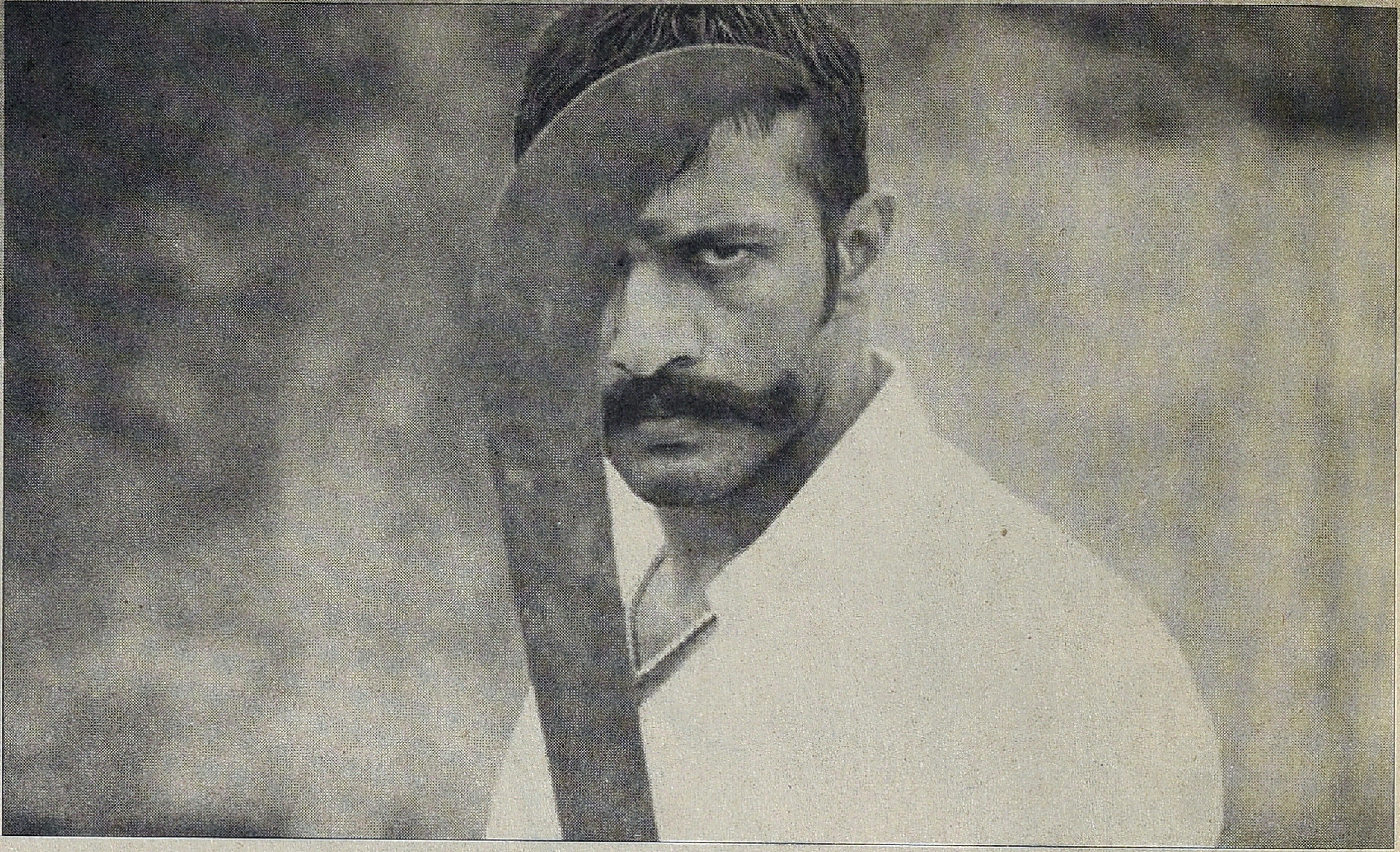
முதலில் பொறுத்தருள வேண்டுமென்ற பிரார்த்தனை. 'கொம்பன்' திரைப்படம் தொடர்பில் 'இனவரைவியல் திரைப்படம்' குறித்த விவாதம் ஒன்றினை முன் வைப்பதற்குச் சற்று கூச்சமாகத்தான் இருக்கிறது. ஆனாலும் குறிப்பிடத்தக்க இடைவெளிகளில் தொடர்ந்து வெளிவரும் 'தேவர் சாதி' விதந்தோதல் திரைப்படங்கள், இப்படியான விவாதமொன்றின் தேவையை உருவாக்கவே செய்கிறது. வெகுமக்கள் சினிமாவின் template ஆக, கருதத்தக்க அளவில், மாறி இருக்கும் இந்த வகைமை,, தொடர் எதிர்ப்புகளுக்கு மத்தியிலும், தொடர்ந்தபடி இருக்கவே செய்கிறது. இந்தத் தொடர்ச்சிக்கான காரணங்கள் பல்வேறாக இருக்கலாம். படைப்பாளிகள்(?), பண முதலீட்டாளர்கள், என்ற நேரடியான தொடர்புகளையும் மீறி இது இயங்குவதாகவே தெரிகிறது. வெகுமக்கள் சினிமாவின் அடிப்படைத் தேவைகளான சாகச நாயகர்கள், அவர்கள் இயங்குவதற்கான அதீதமான சூழல்கள், (வாழ்வும்,நிகழ்வும்) ஒரு பிரதான காரணமெனக் கொள்ளலாம். ஆனால் இப்படியான தேவை அசல் அங்கீகரிக்கப்பட்ட நாயகர்களான அஜித், விஜய் போன்றவர்கள் தொடர்பில் நேர்வதில்லை என்பது கவனத்திற்குரியது. அவர்களால் இந்த அடையாளச் சார்பு இல்லாமல் தங்களது 'நாயகத்தன்மையை' காத்துக் கொள்ள முடிகிறது. இன்னும் குறிப்பாகச் சொல்வதானால், விஜய்க்கு தமிழ் அடையாளம் தேவைப்படும் அளவிற்குக் கூட அஜித்திற்கு அந்த அடையாளம் தேவையற்றதுதான். ரஜினி கூட கவனமாகப் பேணிய தமிழ் connectionஐ அஜித் ஒருபோதும் பேணியவரில்லை என்பது கூடுதல் கவனத்திற்குரியது. அப்படியானால் இரண்டாம் நிலை நாயகர்கள் 'நாயகபாவத்தை' கோரும்போது காலூன்றிக் கொள்ள கலாச்சார சூழலின் சாயல் கொண்ட கதைக்களமும், சூழலும் தேர்வாகும்போது இது இயல்பாக நேர்ந்து விடுகிறது எனக் கொள்ளலாமா? இயக்குனர் ஹரியின் படங்களான சூர்யாவின் 'வேல்' தனுஷின் 'வேங்கை' படங்களில் 'இந்த மூலம்' சாமார்த்தியமாக மறைமுகம் ஆக்கப்படும் சாத்தியம் இது தொடர்பிலான விவாதங்களில் ஒரு தீர்மானமான முடிவுக்கு வருவதற்கு எதிராக நிற்கும் என்பது மெய். அப்படியானால் இந்த நேரடியான



அடையாளங்களுடனான படங்கள் கலாச்சார சினிமா (nativity cinema)வுக்கும் வெகுமக்கள் சினிமா (popular cinema)வுக்கும் இடைப்பட்ட வகையினமான அரைக் கலாச்சார (semi-cultural/semi-ethno)சினிமா எனக் கொள்வது பொருத்தமாக இருக்கலாம். இனி இனவரைவியல்/ கலாச்சார சினிமாவின் அடிப்படைகள் குறித்துப் பார்க்கலாம்.

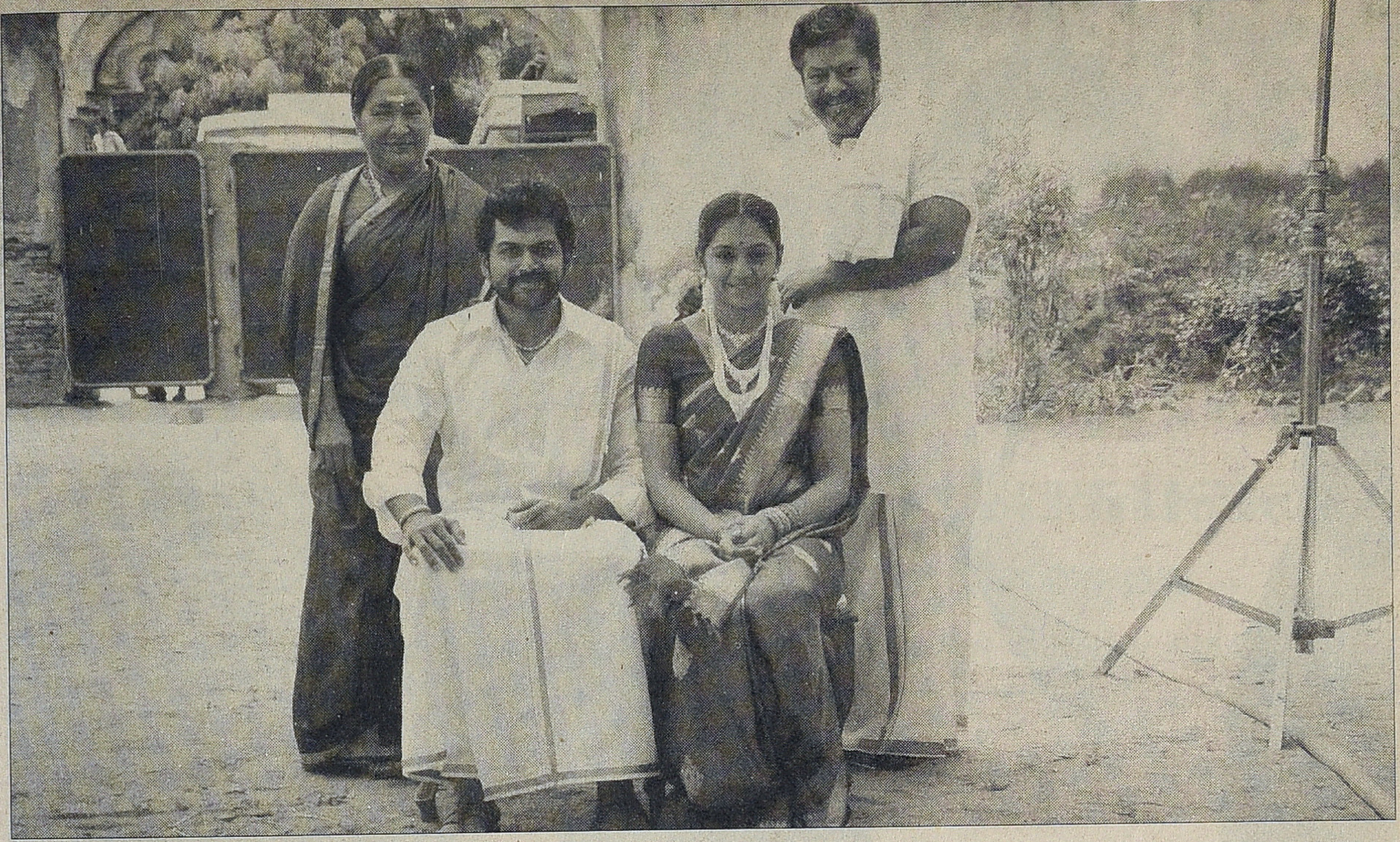
டேவிட் மெக்டௌஹல் இனவரைவியல் சினிமா வகைமை (genre) குறித்து இப்படிச் சொல்கிறார்.' இனவரைவியல் சினிமா என்பது ஒரு சமூகத்தை இன்னொரு சமூகத்திடம் வெளிப்படுத்துவது '(Movies and Methods vol-1: University of California press.1976, p:135).அவரே தொடர்ந்து, 'இனவரைவியல் சினிமா உருவாக்கம் வினோதமாக, திரைப்படக் கலைக்கும், சமூக அறிவியலுக்கும் இடைப்பட்ட தளத்தில் தன்னை இருத்திக் கொண்டுள்ளது ..நாடகீயமான சினிமாக்கள் தங்களது கதைக்களம் மற்றும் அது நிகழும் சூழல் நிமித்தம் இனவரைவியல் சினிமாக்களின் அருகில் இயங்குவது போன்ற தோற்றத்தைக் கொண்டிருக்கும்' என்கிறார். ஒரு தோற்ற மயக்கம்தான் என்ற போதும், இத்தாலிய நியோ ரியலிச சினிமாக்கள் அவற்றுக்கு முந்தைய மெலொ டிராமாக்களை விட கலாச்சார அடையாளங் கொண்டவை போல் தெரிவது இந்த ரீதியில்தான்; வறுமை, பணக்காரத்தனத்தை விட 'யதார்த்தமாகத்' தெரிவதும் இந்தப் பண்பு சார்ந்ததுதான் என்கிறார். ஒரு மேற்கத்திய பார்வையாளனுக்கு சத்தியஜித் ரேயின் 'பதேர் பாஞ் சாலி' ஒரு கலாச்சார ஆவணமாகத் தெரிவதுபோல், ஒரு வங்காளப் பார்வையாளனுக்குத் தோன்றாமல் போகலாம் என்கிறார். நிற்க, தொடர்ந்து வெளிவரும் 'தேவர் சாதி' அடையாளம் கொண்ட சினிமாக்கள் இந்த வகைமையின் கடைசிப் புள்ளியிலாவது இயங்குகிறதா என்பதைப் பார்க்கலாம்.

'கொம்பன்' திரைப்படம் தொடர்பில் உருவான கவன ஈர்ப்பில் அதற்கு இரண்டு வாரங்களுக்கு முன்னர் மட்டுமே வெளிவந்த இன்னொரு படம் பலரது கண்களுக்கும் தப்பிவிட்டது. தணிக்கைக் குழுவையும் சேர்த்துதான் சொல்லுகிறேன். 'கொம்பனில்' ஆப்பநாடு(அரசநாடு) ராமநாதபுரம் (ராமாபுரம்) உள்ளிட்ட நேரடியான சாதியை அடையாளம் காட்டி விடுமெனக் கருதப்பட்ட அனைத்து உவீரீஸீகளும்,மௌனமாக்கப்பட்டிருந்த போது, தூத்துக்குடி மாவட்டத்தைக் கதைக்களமாகக் கொண்டிருந்த 'திலகர்' புகுந்து விளையாடி இருந்தது. சாதி மற்றும் சாதிப் பெருமிதம் குறித்த உரையாடல்கள்



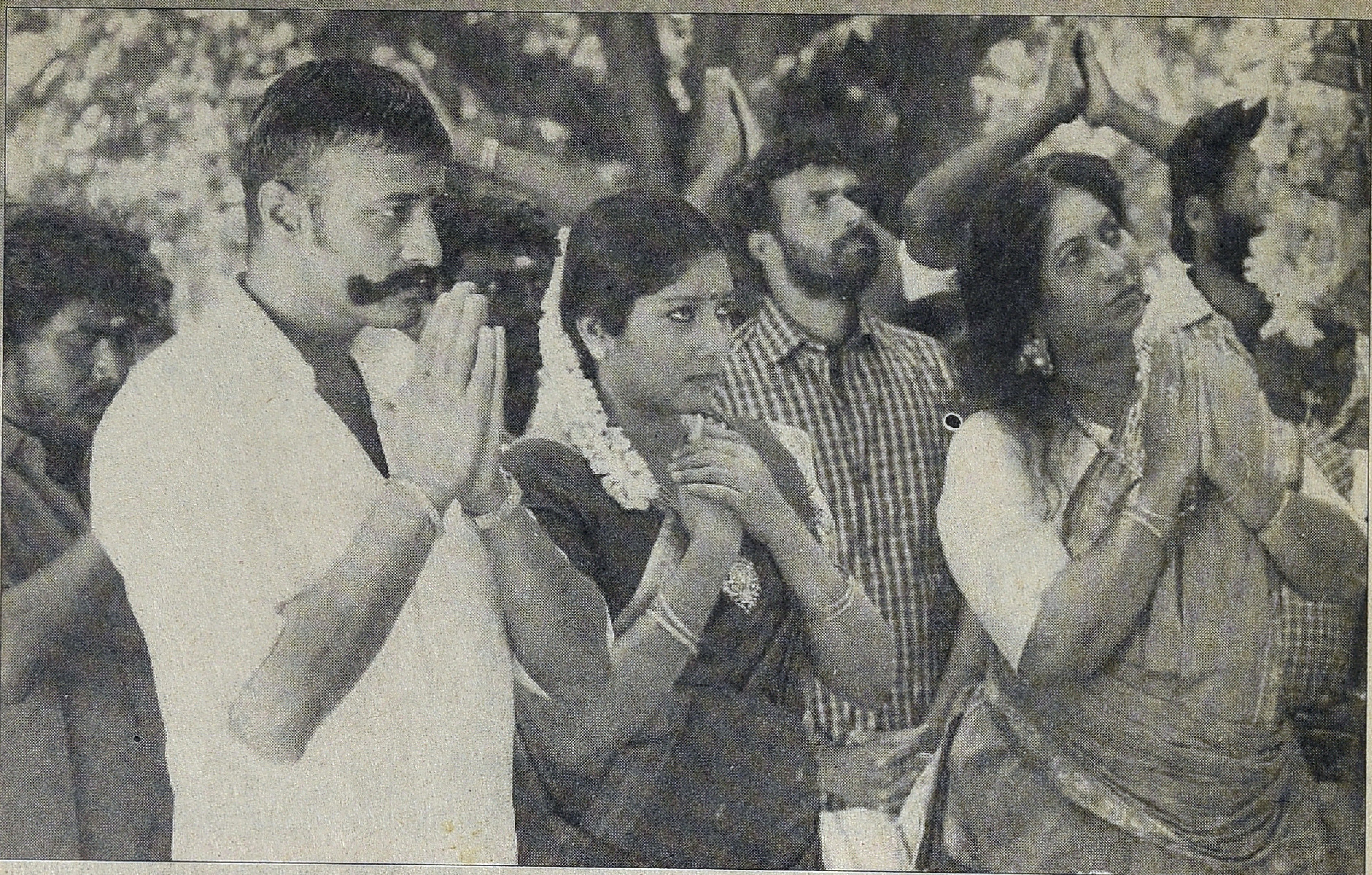
இதில் அப்பட்டமாய்ப் பதிவாகியிருந்தன. அங்கும் ஊர்ப்பகையும், உட்சாதி மோதல் களும்தான் கதைக்களம். கடைசியில் 'போங்கடா, கத்தி கப்படாவைத் தூக்கிப் போட்டுட்டுப் புள்ளகுட்டிகளப் படிக்க வைங்கடா' என்ற 'தேவர்மகன்' பட அறிவுரைதான். சொல்லுபவர்களுக்கே சலிக்காதா? 'போங்கடா போய் வேற வேலைவெட்டி இருந்தாப் பாருங்கடா' என நமக்கும் சொல்லத் தோன்றுகிறது. அந்தப் படத்தின் ஓரிரு காட்சிகள் அபத்தம் மற்றும் அருவெறுப்பின் எல்லையில் நிற்பவை. ஒரு காட்சியில் ஒரு திரையரங்கில் தலைவர் கார்த்திக்கின் 'அமரன்' படம் ஓடும்., டிக்கெட் கவுண்டருக்கு வெளியே ஒவ்வொருவர் முதுகிலும் தொங்கிய வீச்சரிவாள்களை வாங்கி அவரவர் பெயர் எழுதி டோக்கன் கொடுப்பான் ஒருவன். வீரத்திற்கு அடையாளம் வீச்சரிவாள் எனும் பாமரத்தனம் என்னவிதமான ஒரு கலாச்சார அடையாளம். ஆனாலும் ஒருவகையில் SELF-REFLEXIVITY அதாவது ஆழ்மன உந்துதலின்பாலான சுய விமர்சனமும், சுய சாதி எள்ளலும் இயங்குகிறதோ என எண்ணும் வகையில் பிரதான வில்லனின் பெயர் உக்கிரப்பாண்டித்தேவர் (முத்துராமலிங்கத்தேவரின் அப்பா) என இருப்பதை எப்படிப் புரிந்து கொள்வது எனத் தெரியவில்லை. ஆனால் இயக்குனர் பெயர் பெருமாள் பிள்ளை என்று இருப்பதால் இந்தவிதமான வாசிப்பு அவருக்கு அனர்த்தமாகி விடக்கூடும். படத்தில் எள்ளத்தனையும் கலாச்சாரக் கூறுகளின் சாயல்கூட இல்லை. கொலை வழக்கொன்றில் கைதாகி லாக்அப்பில் இருக்கும் மைத்துனன் வரவில்லை என்றால், வேறு யார் மடியிலாவது வைத்து மகனுக்குக் காது குத்திவிடுவேன் எனும் மருமகனின் சவாலுக்காக உக்கிரப்பாண்டி போலிஸ் ஸ்டேஷனைத் தாக்கி மகனை மீட்டு சவாலை முறியடித்து, மொட்டையடித்து, காது குத்திக், கறியும் தின்றுவிட்டு மறுநாள் அனைவரும் போலிசிடம் சரணடைகின்றனர். இந்தக் காட்சிதான் படத்தின் வெற்றி குறித்த நம்பிக்கையை இயக்குனருக்குக் கொடுத்த காட்சியாக இருக்கக்கூடும். இங்கு மாமன் மடியில் வைத்துக் காது குத்துதல் எனும் ஒரு கலாச்சார நிகழ்வு, சட்ட வரையறைகளை மீறி (லாக்அப்பை உடைத்து) நிறைவேற்றப்பட வேண்டிய ஒன்றாகிறது. சாதிய மாண்பும், அரசின் இறையாண்மையும் பொருதி விலகும் புள்ளி இது. இங்கே இது கலாச்சார ஆவணமாவதை விட , அரசமைப்புச் சட்ட அமைப்புக்கு சாதி விடுக்கும் சவால் மட்டுமே. நடைமுறைச் சாத்தியமற்ற கற்பிதம் ஒன்றின் வழியாக உருவாக்கப் பட்டிருக்கும் சாதிப் பெருமிதம்.

'கொம்பன்' படமும் இதே ரீதியிலான அரசமைப்புச் சட்ட அவமரியாதை வழியாகவே சாதியப் பெருமிதத்தை நிறுவ முயலும். கொம்பையாபாண்டியன், குற்றவியல் நீதிபதி ஒருவரிடம், தான்தோன்றித் தனமான செய்கையால், முன்னுரிமை பெற்று 'வாய்தா' வாங்கி விடுகிறான். சுய சாதி அக்கிரமக்காரர்களைத் தயக்கமின்றித் தட்டிக் கேட்கும் திராணி கொண்டவன் நாயகன். அவர்கள் செய்யும் வட்டித்தொழில், சாராய வியாபாரம் ஆகியவற்றைக் கடுமையாக எதிர்ப்பவன். தான் செய்யும் தொழிலிலும் நேர்மையாகவும், நாணயமாகவும் இருப்பவன். தொழிலில் ஏமாற்ற நினைப்பவர்களைச் சொந்தச் சாதிக்காரனாக இருந்தாலும் தண்டிக்கத் தயங்காதவன். பெரும்பாலான நேரங்களில் ஊர்நலன் தொடர்பிலான காரியங்களில் மட்டுமே கவனம் கொண்டவன். அந்த வகையிலான ஊர் நலன் தொடர்பிலான ஒரு விவகாரத்தில் அவனது 'வில்லங்கம்' வெளிப்படுகிறது. ஆம், பஞ்சாயத்துத்



தலைவர் தேர்தலை ஊர் நலனுக்காக 'ஏலம்' விடத் துணிகிறான் அவன். இங்கும் அவனது மோதல் தேச இறையாண்மையோடுதான். சட்ட வரையறைக்குட்பட்டு தேர்தல் நடப்பதைத் தவிர்த்து ஊர் ஒற்றுமை என்ற பெயரில் எதிர் அரசியல் செய்கிறான். சாதிய இறையாண்மையும்(?) தேச இறையாண்மையும் உரசும் புள்ளியில் சாதியப் பெருமிதம் நிறுவப்படுகிறது. குறிப்பிடப்பட வேண்டிய அல்லது அழுத்தம் தர வேண்டிய இன்னொரு சங்கதி, அந்த 'ஏலமும் அதன் விதிகளின்படி, உச்சபட்ச விலை நிகழ அவன் அனுமதிப்பதில்லை. இந்த இரு படங்களிலும் சாதிப் பெருமிதம் 'நிலை நிறுத்தப்படும்' முறை வெகு ஆபத்தானதும், அபாய கரமானதுமாகும். இதற்கு ஈடாக இவ்விரு படங்களும் முன்னிறுத்தும் கலாச்சார அடையாளங்கள் மிக மேலோட்டமானவை. கொம்பனைப் பொறுத்தவரை, சேதுபதிகளின் பிரதேசத்தில் ஆப்ப நாடு, செம்ம/ செம்பி நாடு மற்றும் வெள்ளலூர் நாடு எனும் நாடுகள் இருந்தன, அவற்றிற்குள் முரண் பாடுகள் இருந்தன என்ற அடிப்படைச் செய்தி மட்டுமே. அந்தப் பிணக்கின் வரலாறோ, அதன் பின்புலமோ, அவ்வளவு ஏன் அதன் அடிப்படைகளோ கூட இயக்குனரின் அக்கறை சார்ந்ததில்லை. ஆப்ப நாடு, செம்பி நாட்டு விரோதம் பின்னாளில் ராமநாதபுரம் சேதுபதிகளுக்கும் (செம்பி நாட்டு மறவர்), முத்துராமலிங்கத் தேவருக்குமான (ஆப்ப நாட்டுக் கொண்டையங் கோட்டை மறவர்) தேர்தல் அரசியல் வரை நீண்டது. சேதுபதியின் தோல்வியும், அதில் கனிந்து கொண்டிருந்த விரோதமும் முதுகுளத்தூர் கலவரம் வரையும் (கலவரத்திற்கான பல்வேறு காரணங்களில் இதுவும் ஒன்று. இது மட்டுமே காரணம் என்ற வாசிப்பு பிழையானது.).செம்பி நாட்டு சார்பில் எதிர்த்துக் குரல் கொடுத்த பத்திரிகையாளர் தினகரன் (இவர் காரண மறவர் சாதியைச் சேர்ந்தவர்) படுகொலை வரை வளர்ந்ததுகூட அவர் அறியாததுதான். இந்த வரலாறுகளை முறையாக அறிந்தால் இவர்கள் அனைவரும் ஒரு சாதியினர் என்ற வாசிப்பே சாத்தியமற்றதுதான். மற்றபடி இவ்விரு படங்களிலும் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் கலாச்சாரக் கூறுகள் மிகவும் மேலோட்ட மானவையும், தனித்தன்மையற்றவையும் ஆகும். (சாமியாடி குலதெய்வ வழிபாடு இன்ன பிற). வேடிக்கையான செய்தியொன்று 'திலகர்' படத்தில் நாயகியின் அப்பா, மகள் காதலிக்கும் வேற்று சாதிக்காரனைப் பற்றி மனைவியிடம் சொல்லும்போது, 'உன் மகள் அறுத்துக் கட்டும் சாதிக்காரனைக் கல்யாணம் பண்ண நினைக்கிறாள்' என்பான் (அந்த நாயகி சைவ வெள்ளாளப் பெண்ணாக இருக்கும் வாய்ப்பு அதிகம்). இன்று சாதிப் பெருமிதம் பேசி அலைபவர்களுக்கு இந்த 'அறுத்துக் கட்டும் சாதி' என்ற அடையாளம் உறுதியாகப் பெரும் அவமானமாக இருக்கும் என்பதும் உறுதி. அதைத் தங்கள் கலாச்சார அடையாளமென, பதக்கமென மார்பில் சூடுவார்கள் என்பதற்குக் கிஞ்சித்தும் வாய்ப்பில்லை. எனவே கலாச்சார அடையாளம் குறித்த ஒரேயொரு குறியீடும் வன்மையாக நிராகரிக்கப்படுவது திண்ணம்.

இப்போது இன வரைவியல் சினிமாக்களாக இவற்றைக் கொண்டால், அவை ஏனைய சமூகங்களுக்கு அறிமுகம் செய்யும் மாதிரி மேற்படி சாதியினருக்கு ஏற்புடையதுதானா? அவை முன்னிறுத்தும் சித்திரங்கள் அவர்களுக்கு உவப்பளிக்குமா? அதைவிட பிரதானமான கேள்வி அடிக்கும் நாயகனும், அடி வாங்கி ஓடும் வில்லனும் அதே சாதியைச் சார்ந்தவர்கள் தான் எனும்போது



சாதியப் பெருமிதக்காரன் யாரோடு தன்னை அடையாளம் காண்பான். நன்மையும், தீமையுமாக இரட்டையாக நெளியும் சாதி அடையாளம் எந்தவித உளவியல் நெருக்கடியையும் ஏற்படுத்துவதில்லையா? அப்படியானால் இவை உருவாக்கும் பிம்பங்களை முற்றிலுமாக அல்லது அதன் இரு கூறுகளையும் ஏற்பது சாத்தியமற்றதுதானே. அந்த வகையில் இவ்விரு படங்களும் இன வரைவியல்/ கலாச்சார சினிமாவின் எந்த அடிப்படையும் அற்றவை என்பது தெளிவு. இத்தாலிய நியோ ரியலிச படங்கள் அவற்றிற்கு முந்தைய மெலோ டிராமாக்களை விட 'real' என்ற தோற்றப்பிழையை உருவாக்கியது போன்ற போக்குதான் இதுவும். தீர்மானமான அடையாளங்கள் ஏதுமற்ற மெலொ டிராமக்களை விட இவை 'யதார்த்த' சினிமாவின் சாயலில் மயக்குபவை, அவ்வளவு மட்டுமே. அதனால்தான் அவை சாதியப் படங்களாக, போலி பெருமிதம் பேசும் படங்களாக நீர்த்துப் போவது தவிர்க்க இயலாதது. உள்ளபடியே ஒரு நாளில் அந்தச் சாதிகளின் நற்பண்பாகக் கருதப்பட்ட சங்கதிகளைப் புரட்டிப் போடுவதில்தான் இன்றைய பெருமித உரையாடல் நிறுவப்பட்டிருக்கிறது. காரண காரியமற்ற விதிமீறல்களும், பொது இடங்களில் பேணப்பட வேண்டிய பண்புகளை வன்முறையாக நிராகரிப்பதும், சாதியின் பெயரால் அதிகாரம் வழங்கப்பட்டிருப்பதான கற்பிதமும் பெருமிதத்திற்கான மாண்பு எனக் கருதும் போக்கு ஆபத்தானது. மீறல்கள் நாயக பாவமாகத் தோன்றலாம், ஆனால் அது வரன்முறைப்படுத்தப்படாதபோது எதிர் விளைவுகளையே உருவாக்கும். நீண்ட காலமாக சினிமாத்தனமான நாயக பாவ மாதிரி சார்ந்து உருவாக்கப்படும் மேற்படி சாதியின் பிம்பம் மெல்ல 'லும்பன்' அடையாளம் கொண்டு விட்டதே உண்மை. இந்த லும்பன் அடையாளத்தின் பொதுத்தன்மைதான், தங்களை உயர்சாதி எனக் கருதிக் கொள்ளும் அனைத்துச் சாதிகளும் தங்களை இணைத்துக் கொள்ளும் தளம். இந்தத் தளம்தான் தேவர் சாதி அல்லாதவர்களும் இந்தப் பெருமித நீரோட்டத்தில் தங்களை இணைத்துக் கொள்வதைச் சாத்தியமாக்கும் பண்பு.. பெருமிதம் சார்ந்த தேவர் சாதி அடையாளத்தின் 'மற்றமை'யான ஒடுக்கப்பட்ட சாதிகள் இந்தப் பெருமித ஓர்மைக்கு வெளியே நிறுத்தப்படுகிறார்கள்.

இன வரைவியல் சினிமாவுக்கான களமாக இல்லாமல் போவதில் ஆபத்தொன்றுமில்லை. ஒரு சமூகம் குறித்த தரவுகள் ஒரு எல்லைக்கு மேல் செலாவணியாகாமல் போவது சாத்தியமே. அந்த எல்லை அந்தச் சமூகத்தின் அக்கறை சார்ந்ததாக இருப்பது நலம். இந்தக் கொடுக்கல் வாங்கல் ஒரு தலைப்பட்சமானது மட்டுமன்று. சினிமா பிம்பமும் கலாச்சார வெளியை ஊடறுத்துச் செயலாற்ற முடியும். ஒரு சமூகம் தொடர்ந்து தனது சினிமா பிம்பம் எதிர்மறை விளைவுகளை உருவாக்கும் சாத்தியம் குறித்த அக்கறை கொள்ள வேண்டும். அதன் முதல் நடவடிக்கையாகத் தங்கள் சாதி 'லும்பன்' அடையாளம் கொள்ளும் அடுத்தத் திரைப்படத்தைக் கருத்தியல் ரீதியாக எதிர் கொள்ளத் தயாராக வேண்டும். அதன் உப விளைவாக 'உங்கள் கலாச்சாரம் சினிமா கச்சாப்பொருளாகும்' சாத்தியம் குறைந்தால் சமூகம் நஷ்டப்பட ஒன்றுமில்லை. ●

■ சாம்ராஜ்

நிலைக்கண்ணாடியுடன் பேசுபவன்

ரஞ்சித்தின் 'ஞான்' திரைப்படத்தை முன்வைத்து....

முன்னொரு காலத்தில் குணசேகரன் என்றொருவன் வாழ்ந்து வந்தான்...

உங்களுக்கு குணசேகரனைத் தெரியுமா?
ஆத்மாநாம் கோபிகிருஷ்ணன்
ஆகியோர் வாழ்ந்துவந்த மகாகவி
பாரதியார் வீதியின் கடைசிக் குடியிருப்பு
அவனுடையது
எங்கும் தூசிகள் விரிக்கப்பட்டிருக்கும்
சின்னஞ்சிறு அறை
பூச்சுகள் திறந்து செவ்வண்ணம் காட்டும்
மண் சுவர்கள்
புகைத்தொழித்த பீடித்துண்டுகள்
குடித்தொழித்த மதுக்குப்பிகள்
தேவைகளின் பொழுது அலசிக்கொள்கிற
ஐந்தாறு பிளாஸ்டிக் டம்ளர்கள்
{பிளாஸ்டிக் பொருட்கள் மனித குலத்திற்கு
இழைக்கும் தீங்குகள் குறித்து அவனுக்கு
நீங்கள் அறிவுறுத்த வேண்டிய அவசியமில்லை}
குணசேகரனுக்கு நிறைய நண்பர்கள் இருந்தனர்
நண்பர்களுக்கு மனைவிகளும் காதலிகளும்
செல்லக்குட்டிகளும் புச்சுப் பையன்களும்
இருந்தனர்
ஒரு விடுமுறை ஞாயிறு
குதூகலத்தின் வெள்ளம் பெருக்கெடுக்கத்
துவங்கியது
இரண்டு பெரிய புட்டியில்
அடைத்து வைக்கப்பட்டிருந்த
சொற்கள் முழுவதையும் காலி செய்தனர்
பேச்சுக்கள் பேச்சுக்கள் பேச்சுக்கள்
நிலா உதிக்கத் துவங்கிய பொழுதில்
நண்பர்கள் ஒவ்வொருவராக வற்றத் தொடங்கினர்
அருகிருக்கிற நீலகண்டேஸ்வரர் திருக்கோவில்
மணி
தனியனின் செவிகளில் ஒலித்தது
பல்லாண்டுகள் கழித்துக் கடவுளுக்கு
காட்சியளிப்பது குறித்து அவன் யோசித்தான்
வழியில் ஆளில்லா லெவல் கிராஸிங் ஒன்று
குறுக்கிட்டது
ரயில் கடக்கட்டும் என்று காத்திருந்தவன்
கடைசிப் பெட்டிக்கும் முந்தைய
பெட்டிக்குமிடையே ரயிலைக் கடந்தான்
இசை
('உறுமீன்களற்ற நதி' தொகுப்பிலிருந்து)

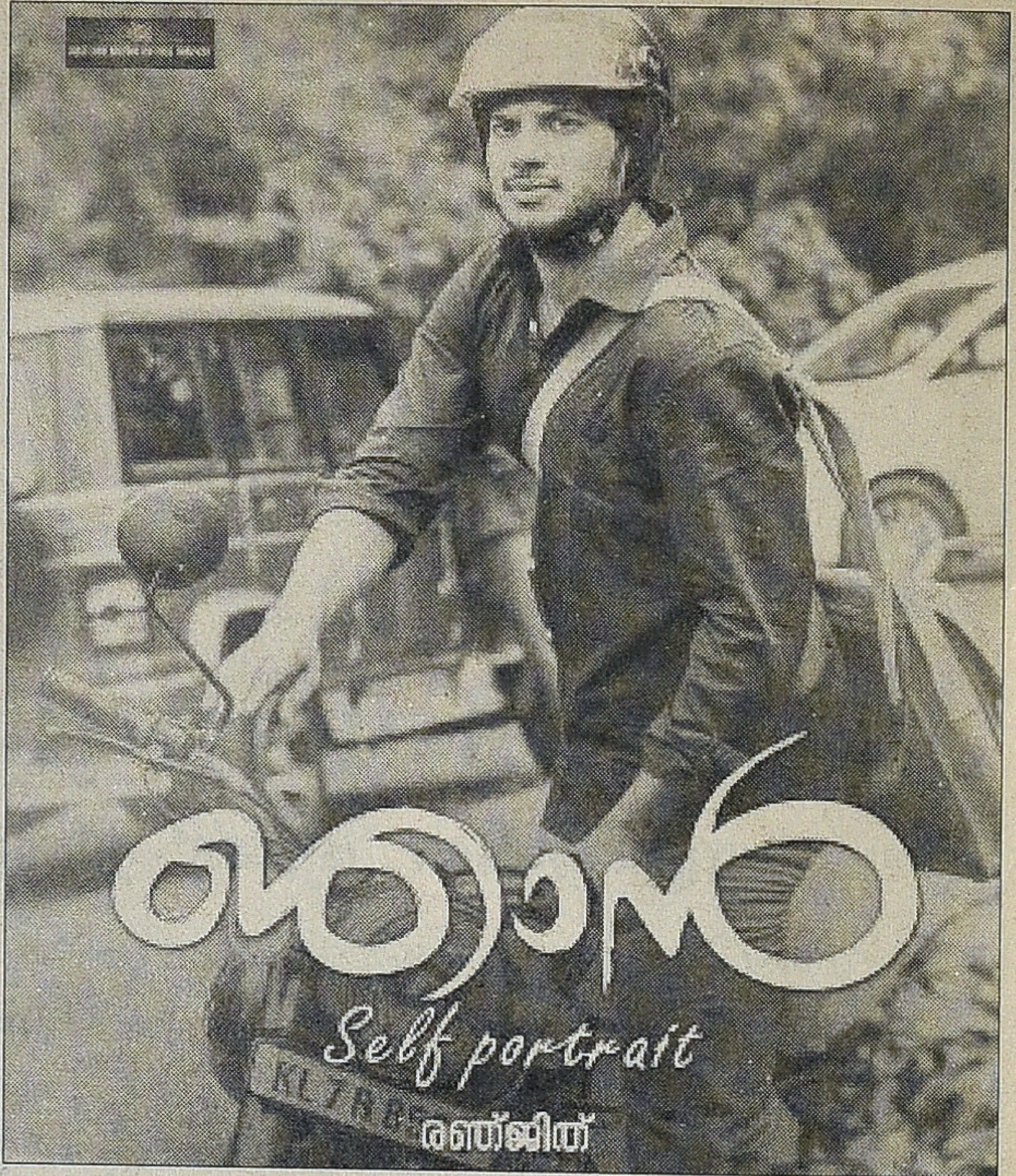
பொதுவாக நாவலை சினிமாவாக எடுக்கும்போது பல்வேறு சிக்கல்கள் உண்டு. அது ஆதாம் ஏவாள் காலத்தில் தொடங்கிய சிக்கல். நாவலுக்கு விசுவாசமாக இருக்க வேண்டுமா நாவலின் சாரத்திற்கு விசுவாசமாக இருக்க வேண்டுமா, வரிக்கு வரி படமாக்க வேண்டுமா என பல நூறு கேள்விகள் உண்டு. நாவல் போல இல்லை சினிமா என்று சொல்பவர்களைப் பார்த்து நாம் செயின்ட்கொபேன் விளம்பரம் போல சிரிக்கலாம். நாவல் வேறு சினிமா வேறு. தத்தம் அளவில் இரண்டும் வெவ்வேறு ஊடகங்கள். ஒரு நாவலைப் படமாக்கும்போழுது அந்த இயக்குனன் ஒப்புக்கொடுக்க வேண்டியது அந்த நாவலின் சாரத்திற்கே. மேற்கில் இது வெற்றிகரமாக நடந்திருக்கிறது. பானேகா உதாரணங்களைச் சொல்லலாம். Shawshangk redemption' ஸ்டீபன் கிங்கின் நாவலை அடிப்படையாகக் கொண்டதுதான். படம் நெடுக விடுதலையின் கீதம் கசியும். சுதந்திரமே அந்த நாவலின் சாரம். அத் திரைப்படத்தின் ஒவ்வொரு காட்சியிலும் நாம் அதை உணர்வோம்.

தமிழிலும் நாவலை, சிறுகதைகளைப் படமெடுக்கும் முயற்சிகள் அவ்வப்போது நடப்பதுண்டு. அவை ஏறக்குறைய திருதராஷ்டிர ஆலிங்கனம்தான். திருதராஷ்டிர ஆலிங்கனம் யாதென்று 'இம் மகாபாரத' யுகத்தில் கேட்டீர்களேயானால் அது பெரும் பிழை. திருதராஷ்டிரன் யாரையேனும் தழுவிக் கொண்டாரேயானால் அவர்கள் எலும்பு நொறுக்கப்பட்டு மரித்துப் போவார்கள். இருக்கும் நீல பத்மனாபனையும் மரித்த டேனியலையும் கேட்டால் தங்கள் திருதராஷ்டிர ஆலிங்கனத்தைச் சொல்வார்கள்.

மலையாளத்திலும் வங்கத்திலும் நாவலைப் படம் செய்யும் போக்கு நீண்ட காலமாகவே உண்டு. தீவிர இலக்கியவாதிகள் சினிமாவுக்குள் எப்பொழுதும் இயங்குகிறார்கள். தமிழ் சினிமா போல இரண்டுக்கும் இடையில் ஒரு சீனப் பெருஞ்சுவர் கிடையாது. இன்றைக்கும் தமிழ் சினிமாவில் ஒரு படைப்பாளி சினிமாவுக்குப் போனால் எல்லோரும் ஜெயகாந்தனின் 'சினிமாவுக்குப் போன சித்தாளை' பரிசீலிக்கவே காத்திருக்கிறார்கள். இது ஒரு நவ தீண்டாமை.

இந்தப் பின்னணியில் மலையாளத்தில் சென்ற ஆண்டு வெளிவந்த திரைப்படம் 'ஞான்'. கவிஞர்/நாவலாசிரியர் டி.பி. ராஜீவனின் 'கே.டி.என். கோட்டூரின் எழுத்தும் ஜீவிதமும்' என்ற நாவலை இயக்குனர் ரஞ்சித் திரைப்படமாக்கியுள்ளார்.

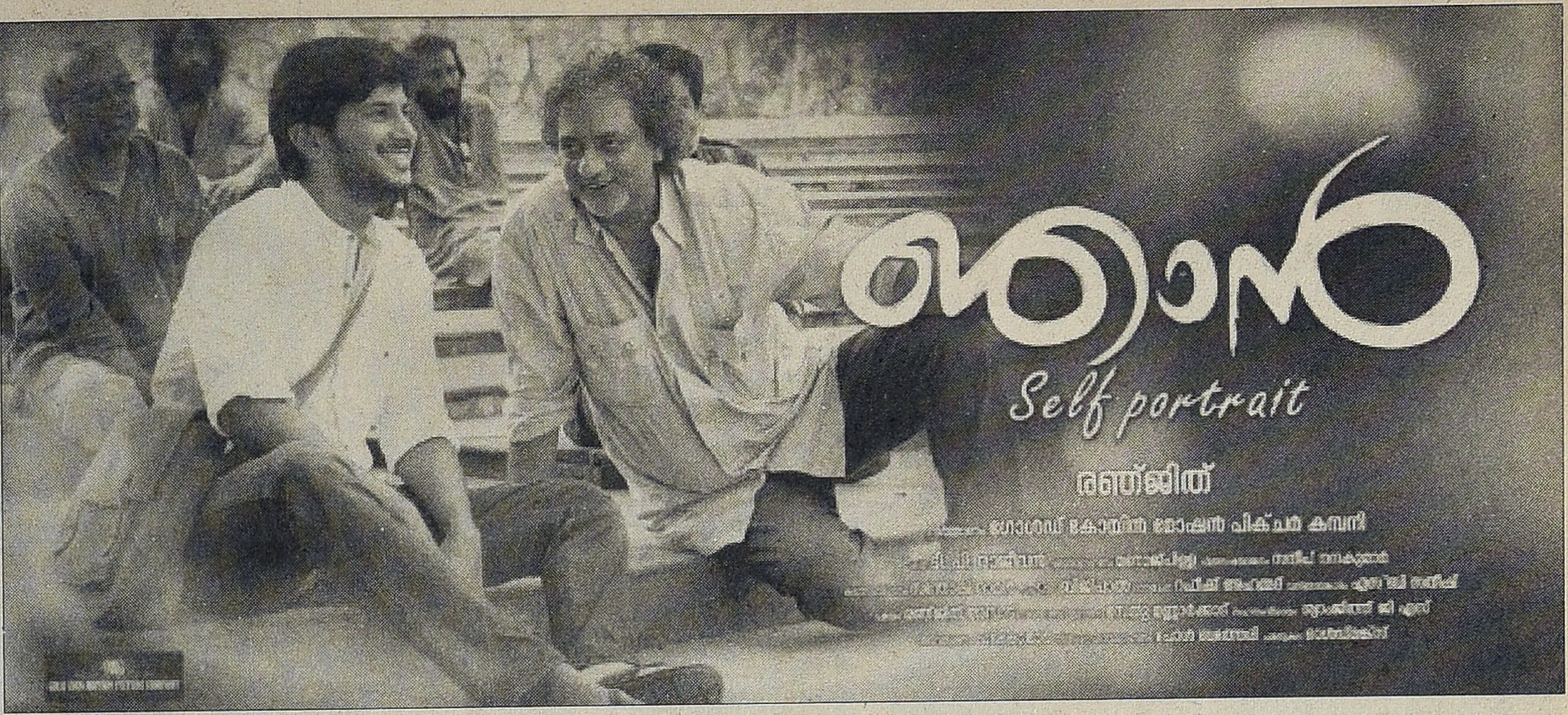
இந்த நாவலின் சாரம் 'நான் யார்?' என்பதே. கே.டி.நாராயணன் என்ற ஓர் உயர்சாதி இந்துவின் தான் யார் என்ற தேடுதலே இப்படத்தின் சாரம். 1930களில் அம்மாவையும் அப்பாவையும் இளம் வயதிலேயே இழந்து, மாமாவாலும் சித்தியாலும் வளர்க்கப்படும் கே.டி.என். சிறு வயதிலேயே நிறைய வாசிக்கிறார்; எழுதுகிறார். கவிதைகளும் எழுதுகிறார். தான் நேசித்த பெண்ணை மணக்க முடியாமல் போகிறது. காங்கிரஸ்காரர்களால் இடதுசாரி என்று குற்றம் சாட்டப்படுகிறார். சில வருடங்கள் அபாண்டமான குற்றச்சாட்டின் கீழ் சிறையில் அடைக்கப்படுகிறார். அவர் மீது பெரும் விருப்பம்



கொண்ட, அவரோடு எல்லாவற்றையும் பகிர்ந்து கொண்ட பெண்ணையும் இழக்கிறார். இந்த உலகத்தை வெறும் சப்தங்களால் மாத்திரமே உணரக்கூடிய ஒரு பெண் வேண்டுமென பார்வையற்ற ஒரு பெண்ணைத் திருமணம் செய்து கொள்கிறார். அதனிலிருந்து குறுகிய காலத்தில் வீட்டை விட்டு வெளியேறுகிறார்; கேரளத்தை விட்டும்.

1947 ஆகஸ்ட் 15 சென்னை மெரீனா கடற்கரையில் முத்து என்ற புகைப்படக் கலைஞர் எடுத்த புகைப்படத்தில் நமக்கு முதுகு காட்டி தேசியக் கொடிக்கு வணக்கம் சொல்பவராக நிற்பது கே.டி.என்.தான் என்ற சந்தேகத்தோடு படம் முடிகிறது. ஒன்றிலும் பொருந்தி வாழ முடியாமல் அலைந்தவனின் துயர ஜீவிதம் இது.

படம் பார்த்துக் கதை சொல்லும் புராதன வழக்கத்திற்கு உங்களை ஆட்படுத்தியதற்கு என்னை மன்னியுங்கள். இந்தப் படத்தின் வசீகரமே இதைச் சொல்லுகின்ற விதம்தான். கோழிக்கோட்டில் நவீன நாடகங்கள் நிகழ்த்தும் இளைஞனொருவன் கே.டி.என். கோட்டூரின் வாழ்வை நாடகமாக்க முயற்சிக்க, அவரைப் பற்றித் தேடத் தொடங்குகிறான். அவனுடைய தேடுதலும் அதைத் தன சக நாடகக் குழுவினரோடு பகிர்ந்து கொள்வதுமே திரைக்கதை. ஒரே நேரத்தில் கதை கேட்கும் கலைஞர்கள் கே.டி.என். கோட்டூரின் கடந்த காலத்தில் பாத்திரங்களாகிறார்கள். கே.டி.என். ஐ ஆராயும் இளைஞனே கடந்த கால கே.டி.என். இது மிகவும் வசீகரமாக இருக்கிறது. நிகழ் காலமும் கடந்த காலமும் நம்மை மயக்குகின்றன. கடந்த கால கே.டி.என். இன் நெருக்கடி மிகுந்த தருணங்களுக்கு நாடகக்குழு விடை காண முயல்கிறது. படத்தின் இறுதியில் கே.டி.என். வாழ்வை ஆராயும் நாடக இளைஞன் அவருடைய கைவிடப்பட்ட வீட்டில் அவருடைய தபால்பெட்டியில்



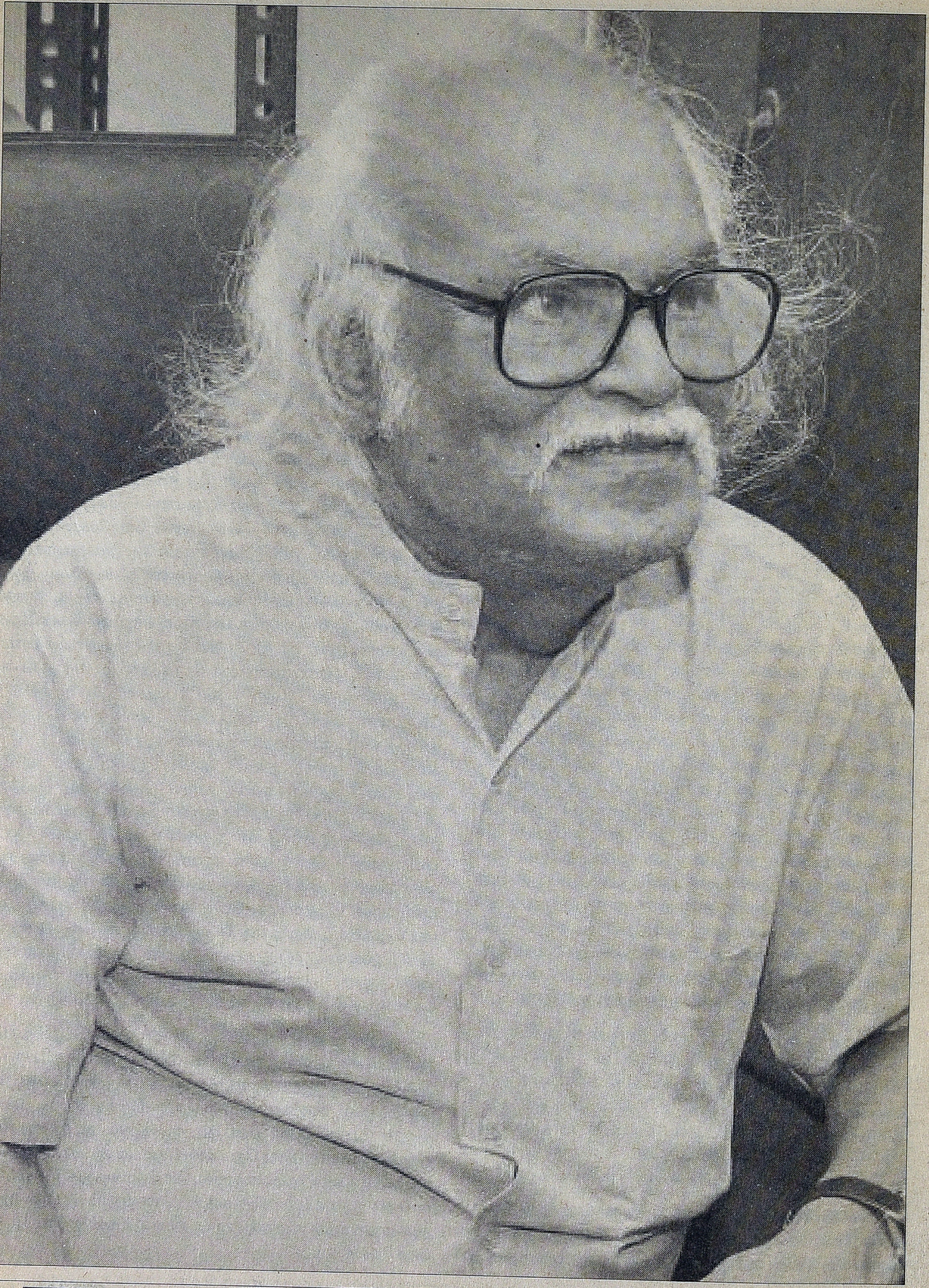
அவருக்கு ஒரு கடிதம் எழுதி வைத்துவிட்டு வருகிறான். 'நான் உங்களை சேகரிக்க முனைந்தேன். அவற்றில் சில தவறாகவும் புனைவாகவும் இருக்கலாம். அதற்கு என்னை மன்னியுங்கள். நான் உங்கள் வாழ்க்கைக்குள் பயணப்பட விரும்பினேன். ரவி சந்திரசேகரன்' இதற்கான பதில் அவர்களுடைய நவீன நாடகத்தின் இறுதியில் வருகிறது. 'இளம் நண்பனே! உன் கடிதம் கிடைத்தது. நன்றி. அன்புடன் கே.டி.என். கோட்டூர்."

ரஞ்சித் ஏற்கனவே நாவலாசிரியர் டி.பி. ராஜீவனின் 'பாலேறி மாணிக்கம்' என்ற நாவலை இயக்கினார். இது ராஜீவனுடைய இரண்டாவது நாவல். தற்போதைய மலையாள சினிமாவில் நாவல்களைப் படமாக்குவதில் வல்லவராகிறார் ரஞ்சித். அவருடைய சினிமா மொழி அத்தனை நேர்த்தியாக இருக்கிறது. கடந்த காலத்தையும் நிகழ் காலத்தையும் அனாயாசமாகக் கையாள்கிறார். நாம் இழந்த ஒரு ஆகச் சிறந்த சாத்தியப்பாடு மலையாள சினிமாவுக்கு இப்பொழுதும் இருக்கிறது. முப்பதுகளையோ நாற்பதுகலையோ அவர்கள் எடுக்க முற்பட்டாலும் பெரிய சிரமமில்லாமல் படமாக்குவதற்கான நிலப்பரப்பு இன்னும் அவர்களிடம் உள்ளது. நம்மால் தொண்ணூறுகளையே இப்போது படமாக்குவது சாத்தியமில்லை. பீரியட் படங்களில் சமீபத்திய நல்வரவுகளில் ஒன்று 'அய்யூபின்டெ புஸ்தகம்'. கடந்த கால வரலாற்றைப் படம் பிடிப்பதில் நிலப்பரப்பு சார்ந்து நிறைய சாதகம் இருக்கிறது.

'ஞான்' திரைப்படம் பட்டாம்பி எனும் சிற்றூரில் திரையிடப்பட்ட பொழுது இரண்டாம் நாயகி கருக்கலையும் காட்சியில் பெண்கள் மயங்கி விழுந்ததாகச் சொன்னார்கள். அத்தனை உக்கிரம் அந்தக் காட்சி. துல்ஹர் சல்மான் கே.டி.என். கோட்டூர் பாத்திரத்துக்கு அப்படிப் பொருந்துகிறார். நல்ல மலையாள சினிமா குறித்தான நம் நம்பிக்கைகளைத் துளிர்க்க வைக்கிறார்.

கலைஞர்கள் அரசியலுக்கு வரும்பொழுது நேரும் சிக்கலே கே.டி.என். கோட்டூருக்கும் நேர்கிறது. மறுபக்கத்தின் மறுபக்கத்தின் மறுபக்கத்தைப் பார்ப்பவர்கள் கலைஞர்கள். ஒன்று, ஒரு பிரச்சனைக்கு ஒரு தீர்வுதான் இருக்க முடியுமென்று நம்ப மறுப்பவர்கள். அரசியலாளர்களுக்கோ இச்சிக்கல் ஏதுமில்லை. எல்லாவற்றுக்கும் அவர்களிடம் தயாரான தீர்வுகள் உண்டு. ரெடிமேட் புளியோதரை மிக்ஸ் போல ரெடிமேட் தீர்வுகள். படம் நெடுக கே.டி.என். இந்தச் சிக்கலிலே அலையுறுகிறார். இவரால் கர்ப்பமுற்ற ஒரு பெண்ணின் கருவை அந்த நாயர் தரவாடு சாதியின் பெயரால் கலைக்கிறது. உள்ளூர் போலி காங்கிரஸ்காரர்களுக்கு இவர் எழுப்பும் கேள்விகள் காரணமாக இவர் ஓர் இடதுசாரியாகத் தோற்றமளிக்கிறார். நான்காம் தலைமுறையில் நாவிதனும் சித்தப்பன். தன் தந்தையின் வேறு தொடர்புகளையும் அறிகிறார் கே.டி.என். கோட்டூர். தன் பால்ய கால நண்பன் தன் தந்தைக்குப் பிறந்தவன்தான் என்று அறிகிறார். ஒரு கட்டத்தில் அந்த நாயர் தரவாட்டு வீட்டை விட்டு வெளியேறி குறவர்களுடன் வாழச் சொல்கிறது. குடித்து முடித்துக் குடும்ப மானத்தைத் தரையில் புரள வைக்கிறார். சட்டென்று ஒரு கணத்தில் அத்தனையும் அபத்தமாக ஒரு பார்வையற்ற பெண்ணை மணம் முடிக்கிறார். அதுவும் அவருக்கு அமைதியைத் தரவில்லை. ஒருபொழுதும் இந்த வீட்டுக்குத் திரும்பமாட்டேன் என்கிற சங்கல்பத்துடன் புறப்படுகிறார். கே.டி.என்.கோட்டூருக்கு வீடு ஒருபோதும் வீடாக இல்லை. இந்தப் புறப்பாட்டில் அவர் வீடுபேற்றை அடைந்தாரா? நாமறியோம். உத்தரவாதமாக எதையும் சொல்லாததிலேயே இருக்கிறது கலையின் வெற்றி.

'ஞான்' என்றால் தமிழில் 'நான்' என்று அர்த்தம். 'நான்' சாமானியர்களுக்கே பிரச்சனைக்குரியதாக இருக்கும்பொழுது கலைஞர்களை 'நான்' என்ன செய்யும்? வதைக்கும். சிலுவையில் ஏற்றும். கிறுக்காக்கும். பெரிதினும் பெரிது கேள் என ஓட வைக்கும். கடற்கரையில் தன் சுவடை மாத்திரம் தேட வைக்கும். அடையாளங்களை அழிக்கச் சொல்லும். கையில், வாள் வைத்துக் கொண்டு வள்ளலாராகவும் இருக்கச் சொல்லும்.. இன்னும் துல்லியமாகச் சொன்னால் நிலைக்கண்ணாடியுடன் பேச வைக்கும். ●



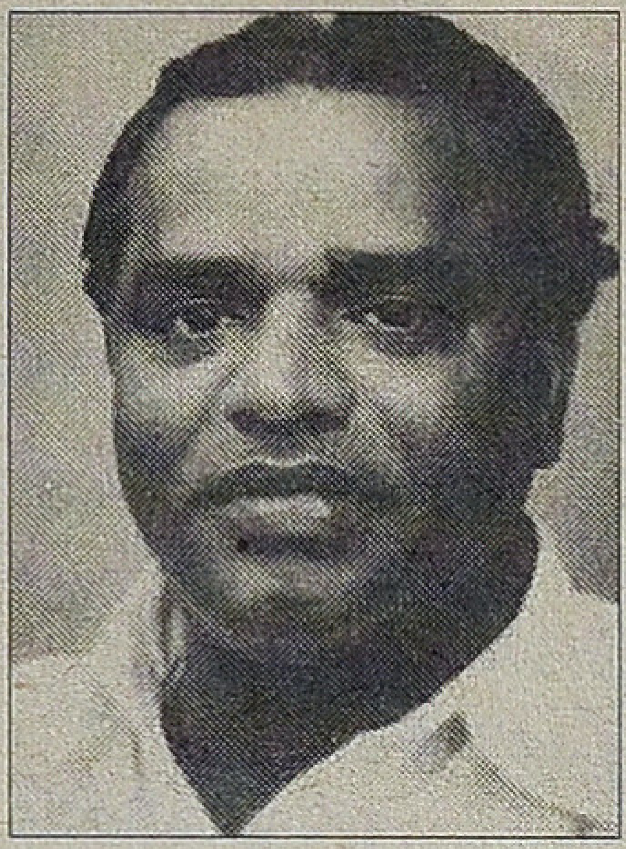
ரசிகர்களின் பார்வைக்கு வராத ஒரு சினிமா... 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்'

தமிழ் இலக்கியவாதிகளுக்கும் தமிழ்த் திரையுலகுக்குமான உறவு 'சீ . . . சீ . . . இந்தப் பழம் புளிக்கும் கதைதான். ஆசையில் நெருங்குவதும் கூடாதபோது பழித்துவிட்டு ஓடுவதுமாகத்தான் கடந்த எழுபது ஆண்டுகள் கழிந்துள்ளன. ஆனால் ஜெ.கே. என்று அழைக்கப்படும் ஜெயகாந்தனை அப்படிச் சொல்ல முடியாது. சினிமா என்கிற நவீன கலையை நன்றாகப் புரிந்துகொண்டு களத்தில் இறங்கியவர். சென்னை மாநகரை அண்டி வாழும் விளிம்புநிலை மக்களின் வாழ்க்கையைக் கூறிய 'உன்னைப்போல் ஒருவன்' படத்தை 1964இல் இயக்கினார். இது அவரது சினிமா வாழ்க்கைக்குப் பிள்ளையார் சுழி போட்ட படம். தனது கதைக்குத் தானே திரைக்கதை வசனம் எழுதி இயக்கினார். தமிழ் வாழ்வைப் பேசிய, இன்றும் தமிழின் சிறந்த படங்களில் ஒன்றாகப் பேசப்படும் இப் படம் தேசிய விருது பெற்றது. தொடர்ந்து 'பாதை தெரியுது பார்', 'யாருக்காக அழுதான்', 'காவல் தெய்வம்', 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்', 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்', 'கருணை உள்ளம்', 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்', 'ஊருக்கு நூறு பேர்' என்று அவரது பங்களிப்பு தொடர்ந்தது. இவற்றில் கடைசி மூன்று படங்களைத் தவிர்த்து மற்ற படங்கள் ஓரளவு பரவலாக அறியப்பட்டவை. 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்' அவரின் கடைசிப் படமும் கூட. அந்தப் படம் பற்றி அவரே எங்கும் பெரிதாகக் குறிப்பிட்டது போல் தெரியவில்லை. 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்' காலைக் கடித்ததோ இல்லையோ தயாரிப்பாளரின் கையைக் கடித்தது.

முன்னதாக, 'ப' வரிசை இயக்குனரான பீம்சிங் இயக்கி 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்', 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்' படங்கள் வெளியாகி நல்ல பெயர் வாங்கியிருந்தன. அதைத் தொடந்து அவர் இயக்கிய படம் "கருணை உள்ளம்'. 'கருணையினால் அல்ல' என்ற அவரின் குறுநாவல்தான் 'கருணை உள்ளம்' என்றானது. ஆனால், படம் நிறைவடையும் முன்னரே பீம்சிங் காலமானார். என்னுடைய நினைவு சரியானதென்றால் 1978 ஆக இருக்கலாம். மீதி பாதிப் படத்தை இயக்கி, படத்தை நிறைவு செய்தவர்கள் அவரது உதவி இயக்குநர்கள் திருமலை மகாலிங்கம். அவர்களுடன் ஜே.கே.யும். பீம்சிங் அவர்களின் கடைசிப்படமாகவும் இது அமைந்தது. அவருக்கு மரியாதை செய்யும் விதமாகவும், அவரின் நினைவாகவும் படத்தின் டைட்டிலில் இயக்குநரின் பெயர் இடம்பெறும்போது ஒரு வெற்று நாற்காலியை மனம் கசியும் விதமாகக் காண்பித்தார்கள். இந்தப் படம் வெளியானது, ஆனால் ஓடவில்லை. (அது சரி, அவரின் எந்தப் படம்தான் ஓடியது?) அதிகம் குறிப்பிடப்படுவதும் இல்லை.

'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்', 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்' படங்களில் நாயகனாக நடித்த ஸ்ரீகாந்த் இப்படத்திலும் நாயகன். நாயகி மட்டும் லட்சுமிக்கு பதிலாக கே.ஆர்.விஜயா. இவர் ஏற்கனவே 'யாருக்காக அழுதான்' படத்தில் நாயகியாக நடித்தவர். வலிப்பு நோய்க்காரனும், சங்கோஜ குணம் கொண்டவனுமான நாயகன் மீது கருணையும் காதலும் கொண்டு அவனைத் திருமணம் செய்து கொள்ளும் நாயகி. நாவலின் தலைப்புக்கும் படத்தின் தலைப்புக்கும் இடையே மிகப்

பெரிய முரண்பாடு. படத்திலும் நாயகி அவன் மேல் காதல் கொண்டது காதலினாலா அல்லது கருணையினாலா என்ற இதே விவாதம் எழும்.. 'கருணையினால் அல்ல' எவ்வாறு 'கருணை உள்ளம்' ஆனது? ஆனால், இது குறித்து நான் எழுப்பிய கேள்விக்கு அவரிடமிருந்து பதில் இல்லை. என்னைக் 'குழந்தை' என்று எப்போதும் அழைக்கும் அவர், அப்போதும் என்னைக் குழந்தையாகவே நினைத்து, வழக்கமான ஒரு புன்னகையை மட்டுமே பதிலாக அளித்தார்.



அடுத்து 79ல் 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்'. பீம்சிங் இறந்ததாலோ என்னவோ அவரே கோதாவில் இறங்கி இயக்கினார். படத்தின் தயாரிப்பாளர் அன்பழகன், கே.பாலசந்தரின் நண்பர். இப்படத்தின் இயக்குநரும் இவர்தானா என்றொரு சின்ன சந்தேகமும் இருக்கிறது. இவர் எப்போது எங்கிருக்கிறார் என்பதும் தெரியவில்லை. இப்படம் வெளியாகவேயில்லை. வெளி வராத ஒரு படம் பற்றி எழுதவும் பேசவும் விவாதிக்கவும் முடியும் என்றால், அதற்கு ஜே.கே.யின் ஆளுமையும் ஒரு காரணம் என்பதை மறுப்பதற்கில்லைதானே! அதனாலேயே இப்படம் குறித்து அறிந்து கொள்ள வேண்டுமென்ற ஆவலும் ஆர்வமும் அனைவருக்குள்ளும் எழுவது இயற்கை. அப்பா (கடலூர் பாலன்) ஜே.கே.யின் நண்பர் என்பதால் அவரது படங்களில் எல்லாம் தன் பங்களிப்பைச் செலுத்தியிருக்கிறார். அப்படித்தான் இந்தப் படத்திலும் பங்கு பெற்றார். அப்பாவின் தயவில் இந்தப் படத்தை இரண்டு முறை பார்க்கும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிட்டியது. பிரிமியர் ஷோ ஆக ஃபிலிம் சேம்பரில் திரையிட்டார்கள். இரண்டாவது முறையாக விநியோகஸ்தர்கள் சிலருக்காக, தேவி தியேட்டர் மாடியில் இருந்த 'தேவி மினி' என்ற சிறிய தியேட்டரில் மறுபடியும் அப்பாவுடன் சென்று பார்த்தேன்.

வண்ணப்படங்களின் ஆதிக்கம் ஏற்பட்டு கருப்பு வெள்ளையின் மவுசு குறைந்து கமர்ஷியல் அம்சங்களும் தூக்கலாக வெளிப்பட்ட காலகட்டம். இளம் நாயகர்களும் நாயகிகளும் தலைதூக்கிய பின் சிவாஜியின் படங்களும் கூட ஓரம் கட்டப்பட்டுக் கொண்டிருந்தன. இதனால், இப்படத்தை வாங்குவாரில்லை. அதன் பிரதி கூட யாரிடமும் இல்லாமல் போனது துரதிருஷ்டம்தான்.

ஜெயகாந்தனின் 'சீஸர்', 'அரைகுறைகள்', 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்' மூன்று சிறுகதைகளை அற்புதமாக இணைத்து நெய்யப்பட்ட திரைக்கதை. தனித் தனிக் கதைகள் இவை என்பது தெரியாதவாறு நேர்த்தியுடன் படமாக்கப்பட்டிருந்தது. அதிகமான வசனங்கள் இல்லாமல், காட்சிப்படுத்தல்களிலேயே படம் நகர்த்தப் பட்டிருக்கும்.

பிழைப்புக்காக சென்னையில் ஒதுங்க நேரும் தெலுங்கு பேசும் ஒரு பெண்ணுக்கும் சென்னையில் தங்கி வேலை பார்க்கும் ஒரு பிரம்மசாரிக்கும் இடையிலான உறவைப் பற்றிப் பேசும் கதை 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்'. குறிப்பிட்ட வேலை என்றில்லாமல் சின்னச் சின்ன வேலைகள், ஜூனியர் ஆர்ட்டிஸ்ட் என்று தன் பிழைப்பை ஓட்டும் நாயகியாக சாரதா. தனியார் நிறுவனம் ஒன்றில் வேலை செய்து கொண்டு ஒரு வீட்டின் மாடியில் கீற்றுக் கொட்டகையில் தங்கியிருக்கும் நாயகன் ஸ்ரீகாந்துக்கு சமையல் செய்து கொடுத்து, பின் அவர்களுக்குள் ஏற்படும் புரிந்துணர்வின் அடிப்படையிலும் தங்குவதற்கு இடம் கிடைக்காததாலும் ஒரு கட்டத்தில் அவனுடன் அதே வீட்டிலேயே தங்குகிறாள். பின்னர் அவர்களுக்குள் ஏற்படும் அன்பும் நட்பும் காதலும் அன்னியோன்யமும் அற்புதமானவை. இதன் ரசாயன மாற்றத்தால் மற்ற வேலைகளை எல்லாம் விட்டு விட்டு முழு நேரமும் அவனுக்கான சமையல், வீட்டு வேலைகள் என ஒரு மனைவியாகவே தன்னை உருமாற்றிக் கொள்கிறாள். ஓய்வு நேரத்தைப் பயனுள்ளதாக்க தையல் கிளாஸ் போகிறாள். பின் ஒரு தையல் மெஷின் வாங்கித் தரச் சொல்லி வீட்டிலேயே தையல் வேலைகள் செய்து கொண்டு ஒரு மனைவியின் பாத்திரத்தை முழுமையாக ஏற்கிறாள், 'என்னாங்கோ', 'இல்லீங்கோ' என்று நீட்டி முழக்கிப் பேசும் தெலுங்கு கலந்த தமிழ் கேட்பதற்கே இனிமை. அசல் தெலுங்குப் பெண்ணான சாரதா அதைச் சிறப்பாகவே செய்திருந்தார். இடையில் அந்த இளைஞன் பெற்றவர்களின் வற்புறுத்தலுக்காக ஒரு கிராமத்துப் பெண்ணைத் திருமணம் செய்து அழைத்து வருவதுடன் இவர்களின் நட்பு முடிவுக்கு வருகிறது. இந்த வாழ்க்கை தனக்கு நிரந்தரமானது என்ற நினைவுடன் இருக்கும் நாயகிக்கு நாயகனின் இச்செயல் மிகப் பெரிய அதிர்ச்சியைக் கொடுத்தாலும், மிக இயல்பாக அதை ஏற்கும் காட்சிகளில் சாரதாவின் நடிப்பும் முகபாவங்களும் மிக அற்புதமானவை. அதே குடிசை வீட்டில் நாயகி தொடர்ந்து தங்கியிருக்க, நாயகன் தன் புது மனைவியுடன் (எஸ்.ஆர்.விஜயா) வேறொரு ஒண்டுக்குடித்தன வீட்டுக்கு ஜாகை மாறுகிறான். இக்கதையில் எம்.எஸ்.திரௌபதி சாரதாவின் தாயாகப் பங்கேற்றார். இவருக்கும் இது கடைசிப்படம். இந்த ஒண்டுக் குடித்தன வாழ்க்கையில் தான் மற்ற இரு கதைகளும் (சீஸர், அறைகுறைகள்) இடம் பெறுகின்றன.

'சீஸர்' கதையும் மிகப் பிரபலமான கதையே. சமையல் கேண்டீன் சீதாராமய்யர், தங்கை மகள் திருமணத்துக்குச் சென்ற இடத்தில் ஏதோ சில அற்பக் காரணங்களுக்காகத் திருமணம் நின்று போக, தானே மணமகனாகி தன்னிலும் 25 வயது இளையவளான தங்கை மகளைத் திருமணம் செய்து கொண்டு வரும் கதை. இவர்களோடு வேலை தேடி வந்து அவர்களுடன் தங்கியிருக்கும் உறவுக்கார இளைஞன் மணி. இவனுக்கும் சீதாராமய்யரின் மனைவி மங்களத்துக்கும் இடையேயான இயல்பான உறவை வீட்டுச் சொந்தக்காரர் தவறாகப் பேசுகிறார். ஒருநாள் இருவரும் சாதாரணமாகப் பேசிக்கொண்டிருப்பதைத் தவறாக நினைத்து அவர்களை உள்ளே வைத்துக் கதவைப் பூட்டி, சீதாராமய்யரை அழைத்து வரச் செய்கிறார். அவரோ 'சீஸரின் மனைவி எப்படி

சந்தேகங்களுக்கு அப்பாற்பட்டவளோ, அப்படித்தான் என் மனைவி மங்களமும்' என்று ஆணித்தரமாகப் பேசுவதுடன் இந்த வெட்டிப் பேச்சுகளுக்கு முற்றுப்புள்ளி வைக்கிறார். சீதாராமய்யராக நடித்தவர் டி.ஆர். ராமச்சந்திரன். அவருக்கும் கடைசிப்படம் இதுதான். கனமான பாத்திரத்தை எவ்வளவு இயல்பாக நடித்து விட்டுப் போயிருக்கிறார் என்ற ஆச்சரியம் எழாமல் போகாது. தன் முட்டைக் கண்களை உருட்டி உருட்டி காமெடி செய்பவராகவே பழகிப்போன டி.ஆர்.ஆர். திரை வாழ்க்கையின் ரத்தினங்கள் 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்' மற்றும் 'சாது மிரண்டால்' இரண்டு படங்களும் என்றே சொல்லலாம். பயந்த சுபாவம் கொண்டவராக, சாதுவாக வங்கிக் குமாஸ்தாவாக படம் முழுக்க ஒளிந்து வாழும் அவர் கடைசியில் கொந்தளித்து எழுந்து சாது மிரண்டால் காடு கொள்ளாது என்பதை நிரூபித்து பல 'திலக'ங்களை உருட்டி விட்டிருப்பார். மனைவி மங்களமாக நடித்தவர் ஜெயதேவி. அப்போதுதான் அவர் திரைத்துறைக்கு வந்திருந்தார். ஒரு சில படங்களே நடித்திருந்தார். உறவுக்கார இளைஞன் மணியாக நடித்தவர் ஜூனியர் பாலையா, வீட்டுச் சொந்தக்காரரிடம் அடியும் உதையும் வாங்கி, அவமானம், பயம், பதற்றம் என்ற அனைத்து உணர்வுகளையும் முகத்தில் தேக்கி கலக்கத்துடன் சுவரோரமாக உட்கார்ந்து அழும் காட்சியைப் பார்க்கும்போது, அசட்டுத்தனமான நகைச்சுவைக் காட்சிகளில் நடித்துக் கொண்டிருந்தவரா இவர் என்ற எண்ணம் தோன்றாமல் இருக்காது.

மற்றொரு கதை 'அரைகுறைகள்' நகைச்சுவைக் காட்சிகளுக்காகவே சேர்க்கப்பட்டிருக்கலாம் என்று தோன்றும். நாகேஷ், விஜயப்ரியா இருவரும் கணவன் மனைவியாக நடித்திருந்தார்கள். இருவரும் ஒருவர் மீது ஒருவர் சந்தேகம் கொள்வது, மனநிலை சரியில்லை என்று பரஸ்பரம் ஒருவரைப் பற்றி மற்றவர் முறையிடுவதும்தான் கதை. ஒண்டுக் குடித்தனக் குடும்பங்களில் இவர்களும் அடக்கம். நாகேஷின் கோனங்கி சேட்டைகள் இப்படத்திலும் உண்டு.

இந்த ஒண்டுக்குடித்தனத்துக்குள் புதிதாக வந்து சேர்ந்த அவனுக்கும் (ஸ்ரீகாந்த்) புது மனைவிக்கும் ஒத்துப் போவதில்லை. எதற்கெடுத்தாலும் இவன் சீறுவதும் அவள் எப்போதும் அழுவதுமாக இவர்களின் இல்லறம் நல்லறமாக இல்லாமல் போகிறது. மன ஆறுதலுக்காக மறுபடியும் தன் பழைய தோழியைத் (சாரதா) தேடி வருகிறான். புதுச்செருப்பு கடித்துக் காலில் ஏற்பட்ட புண்ணுக்குத் தேங்காய் எண்ணெய் தடவிக்கொண்டே அவளிடம் தனது நிலையைச் சொல்லிப் புலம்புகிறான். அவளோ நிதானமாக "புதுச்செருப்பு கடிக்கத்தானுங்கோ செய்யும். அதுக்காவ அதத் தூக்கிப் போட்டுடறோமா? பின் பழகிடற மாதிரிதான், உங்க ரெண்டு பேர் சண்டையும். முன்ன பின்ன அறிமுகமில்லாதவங்க ஒருத்தரை ஒருத்தர் புரிஞ்சுக்கவே கொஞ்சம் காலம் பிடிக்கும். அதுவும் புதுப்பொண்ணு. சரியாயிடும்' என்று சொல்கிறாள். அத்துடன், 'என்னோட தங்கியிருந்த உங்களுக்கு என்னைத் திருமணம் செஞ்சுக்கணும்னு ஏன் தோனலைங்கோ; நானெல்லாம் கேவலமானவள்னு தானே நெனச்சீங்கோ, கல்யாணத்துக்கு மட்டும் புதுசான பொண்ணுதான் வேணும்னுதானே?' என்று செருப்பால் அடித்தது போன்ற கேள்வியை எழுப்புகிறாள். இக் கேள்வி அவனை நிலைகுலையச் செய்கிறது. ஆனாலும் அவன் மீது எந்தக் கோபமோ வெறுப்போ இன்றி மிகுந்த நட்புணர்வுடனும் பொறுப்புணர்வுடனும் அவனுக்கு யதார்த்தத்தைப் புரிய வைத்து அனுப்புகிறாள் அவள்.

'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்' கதையைப் படித்தவர்களுக்கு இந்தக் கதை நன்றாகவே தெரியும். எந்தவிதமான மிகையுமற்று காட்சிப்படுத்தலிலும் இயல்பான நடிப்பிலும் இந்தச் சிறுகதை படமாக்கப்பட்ட விதம் அருமையானது. இந்தப் படம் வெளியாகி இருந்தால், முன் சொன்ன அவரின் படங்களை விட சிறப்பான, பேசப்பட்ட படமாகவே இருந்திருக்குமோ என்னவோ !?

எம்.பி.சீனிவாசன் இசையமைப்பில் இரண்டு பாடல்கள்; பாடலாசிரியர் ஜெயகாந்தன். ஒன்று வாணி ஜெயராம் பாடியது, அந்தப் பாடல் என் நினைவில் இல்லை. மற்றொரு பாடல், எஸ்.பி. பால சுப்பிரமணியம் பாடியது. அப்போதைய வானொலி நேயர்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான சிலோன் ரேடியோவில் தினந்தோறும் ஒலிபரப்பப்பட்டு மிகவும் பாப்புலரான பாடல்.

'சித்திரப்பூ சேலை

சிவந்த முகம் சிரிப்பரும்பு

முத்துச்சுடர் மேனி எழில்

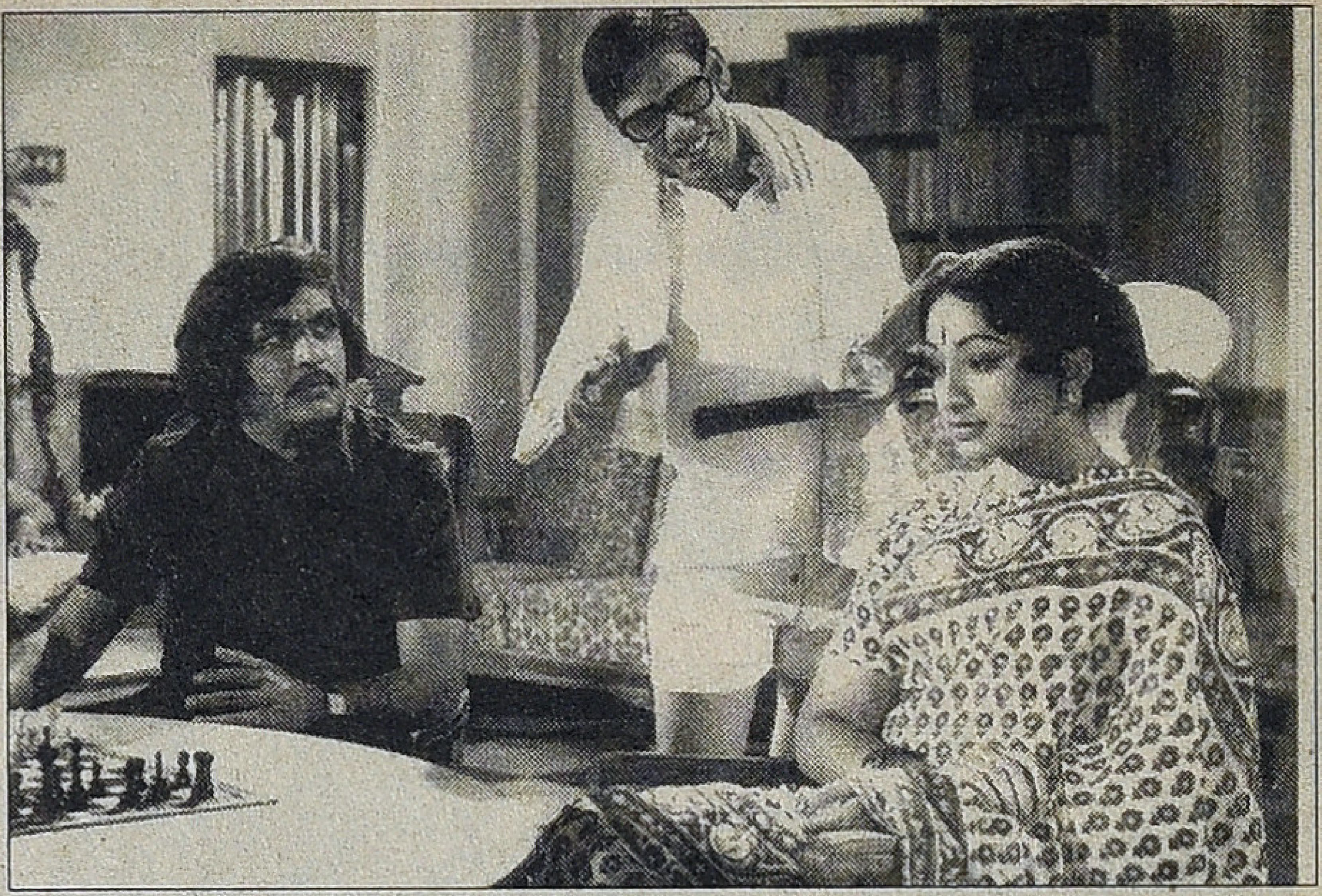
மூடி வரும் முழுநிலவோ...

நாயகன், காதல் வயப்பட்ட நிலையில் மென் புன்னகையுடன் மாடிப்படியில் அமர்ந்தவாறு, கொடியில் துவைத்துக் காயப் போட்டிருக்கும் நாயகியின் பூப்போட்ட சேலை காற்றில் அசைந்தாடுவதைப் பார்த்தவாறே இருக்க வாய்ஸ் ஓவரில் வரும் பாடல் இது. மிக மிக மென்மையான இசையில் கலந்துறவாடும் பாடல்.

மற்றொரு முக்கியமான கேரக்டர் உண்டென்றால் அது மனோரமா. சென்னையின் பழைய ஒண்டுக் குடித்தன ஓட்டு வீடுகளில் குடியிருந்தவர்களுக்கு நன்றாகத் தெரிந்த ஒரு விஷயம் முறைவாசல். அப்படி முறைவாசல் செய்து கொண்டு, வீட்டின் திண்ணையிலேயே படுத்துத் தூங்கி, குடித்தனக்காரர்களுக்கு எடுபிடி வேலை செய்து கொண்டு, அவர்களிடமே மிச்சம் மீதி சாப்பாடு வாங்கி வயிறு வளர்க்கும் பாத்திரம். வேலையற்ற மற்ற நேரங்களில் தெருவில் மாட்டுச்சாணம் பொறுக்கி வந்து அதை வீட்டுச் சுவரில் வறட்டி தட்டி வியாபாரம் செய்து காசு சேர்க்கும் சாமர்த்தியம், திண்ணையின் ஓர் ஓரமாய் உட்கார்ந்து கொண்டு போவோர் வருவோரிடமெல்லாம் வெற்றிலைக்காகச் சில்லறை கேட்டு வாங்குவதும் கொடுக்காதவர்களை முனகியபடியே கீழ்ப்பார்வை பார்ப்பதுமாக, எந்த நேரமும் வெற்றிலை மென்று கொண்டு தெருவில் போவோர் வருவோரைக் கலாய்த்துக் கொண்டுமிருக்கும் வயதான கிழவி என அச்சு அசலாக நாம் பார்த்துப் பழகிய பல பெண்களை நம் கண்ணெதிரில் கொண்டு வந்து நிறுத்தியிருப்பார். மனோரமாவுக்கு இப்படி எல்லாம் நடிக்கச் சொல்லியா கொடுக்க வேண்டும், வித்தியாசமான, மிகையற்ற இயல்பான ஒப்பனையில் அமர்க்களப்படுத்தியிருப்பார்.

இப்படியான ஒரு கதாபாத்திரத்துக்குள்ளும் ஒரு மெல்லிய சோகம் இழையோட, தன் கடந்த கால வாழ்க்கை பற்றி ஸ்ரீகாந்திடம் பகிர்ந்து கொள்வதும் நெகிழ்வானது. எங்கோ ஒரு கிராமத்தில் விவசாய வேலை செய்து கொண்டு தன் கணவனுடன் வயல் வரப்பில் அமர்ந்து கஞ்சி குடித்துக் கொண்டு காலம் தள்ளியவள், கணவன் பட்டாளத்துக்குப் போய் திரும்பாமலே உயிர் விட்டதையும் பிழைப்புத் தேடி பட்டணத்துக்கு வந்ததையும் நினைத்துக் கண்ணீருடன் பெருமூச்சு விடும் அந்தக் காட்சிகள் முழுக்க முழுக்க வசனங்கள் ஏதுமின்றி காட்சிப்படுத்தலாகவே படத்தில் இடம் பெற்றிருக்கும். காதல் கணவனாக நடித்தவர் ஹெரான் ராமசாமி. நாடகங்களில் மூச்சு விடாமல் வசனம் பேசும் இவருக்கு படத்தில் வசனங்களே இல்லை.

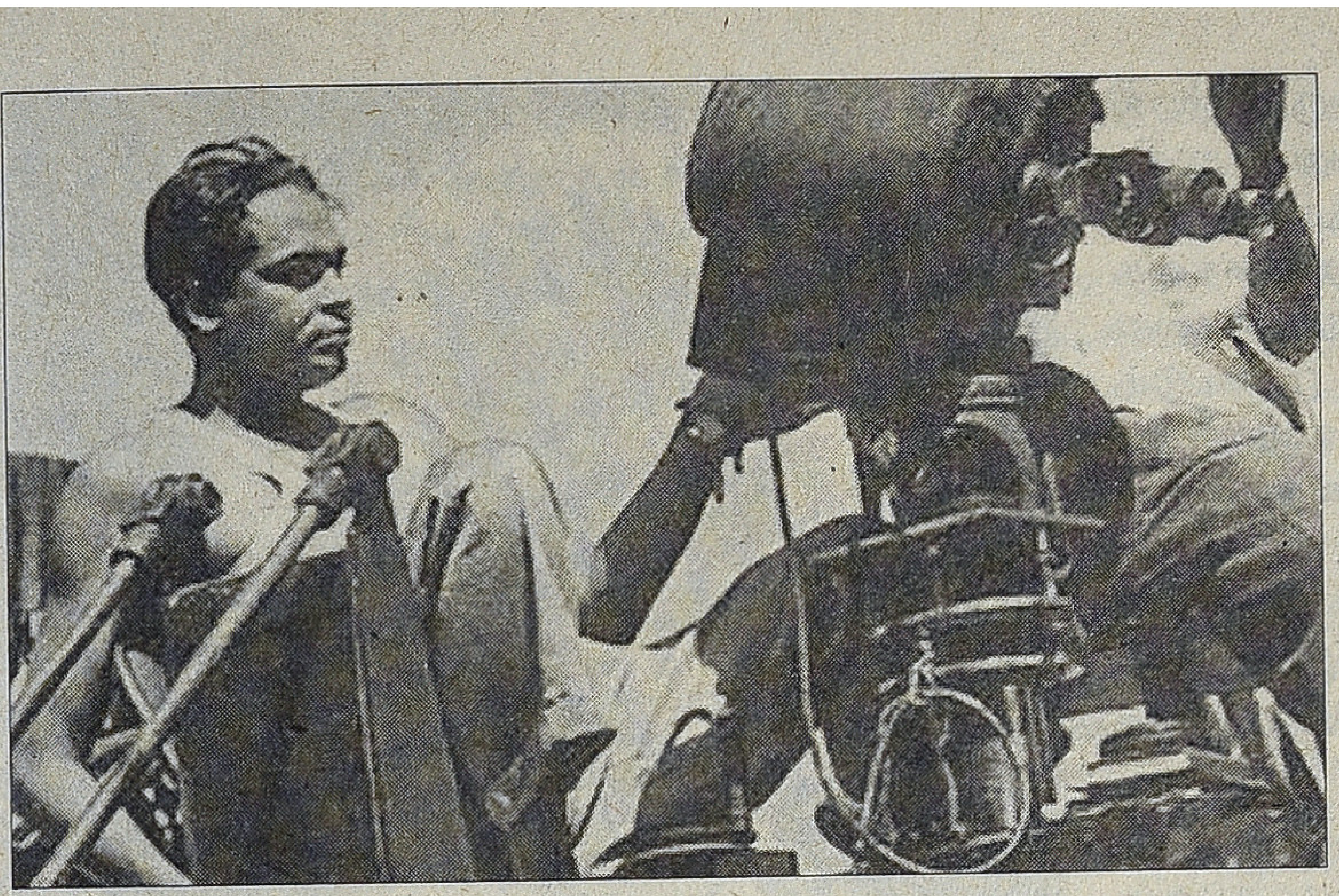
இதைத் தவிர ஒண்டுக்குடித்தன வீட்டின் சொந்தக்காரர் மணக்கால் மணி, அவரின் மனைவி ஷோபா (இவர் ஊர்வசி ஷோபா அல்ல, பழைய நடிகை), 'தண்டச்சோறு' என்று எப்போதும் 'தோப்பனாரால்' அர்ச்சிக்கப்படும், எஸ்.எஸ்.எல்.சி. படித்து விட்டும் வேலையில்லாத அவர்களின் மகன் வெங்கட்ராமன்.



பெரிய நட்சத்திரப் பட்டாளமே இப்படத்தில் பங்கேற்றிருந்தது. அவர்களில் பலர் இப்போது உயிருடன் இல்லை. ஸ்ரீகாந்த், சாரதா, மனோரமா, ஜூனியர் பாலையா, ஜெயதேவி, எஸ்.ஆர்.விஜயா, பாடகி வாணி ஜெயராம், எஸ்.பி.பாலசுப்பிரமணியம் போன்றவர்களிடம் இப்படத்தில் பங்கு பெற்ற அனுபவங்களைப் பற்றி கேட்டாலே இப்படம் பற்றி மேலும் சில பல தகவல்கள் கிடைக்கலாம்.

என் 18 வயதில் நான் பார்த்த இந்தப் படம் ஜே.கே.யின் கதைகள் என்பதாலேயே இத்தனை ஆண்டுக் காலமும் என் நினைவில் நிற்கிறதோ என்னவோ?! ஒரு ரசிகையின் பார்வையிலே இப்படம் பற்றி எழுதுவதால் படத்தின் தொழில் நுட்பங்கள் பற்றியோ பங்காற்றியவர்கள் பற்றியோ என்னால் குறிப்பிட முடியவில்லை. வேறு யாரேனும் இந்தப் படத்தைப் பார்த்திருந்தால் இன்னும் சிறப்பாகவே எழுதுவார்கள். அப்பா இந்தப் படத்தில் ஒரு சிறிய வேடத்தில் அதை வேடம் என்று சொல்ல முடியாது ஒரு காட்சியில் சில நிமிடங்கள் தோன்றுவார். படத்துக்கான ஃபோட்டோ கார்டுகள் தயாரிப்பு மற்றும் பல வேலைகள் செய்தார். படம் வெளி வராததால் பல ஸ்டில்கள் வீட்டில் தேங்கிக் கிடந்தன. அவற்றை எல்லாம் பாதுகாப்பாக எடுத்து வைக்க வேண்டுமென்று அப்போது எங்களுக்குத் தோன்றவில்லை. மழையில் நனைந்தும், கறையான்கள் தின்றதும் போக சாரதாவின் ஒரு படம் மட்டும் மிச்சமிருந்தது.

என் தம்பி ஜீவமணி 'ஆடுகளம்' நவீன நாடகக் குழுவில் இயங்கியபோது இந்திரா பார்த்தசாரதியின் 'மழை' கதை நாடகமாக்கப்பட்டது. அதில் மேடையின் பின்னணியில் மாட்டுவதற்கு, இறந்து போன ஒரு அம்மாவின் படமாக சாரதாவின் அந்தப் படம் பயன்பட்டது. 'மழை' நாடகம் மேடையேறியே கால் நூற்றாண்டாகப் போகிறது. 'புதுச்செருப்பு கடிக்கும்' திரைப்படம் சம்பந்தப்பட்ட ஒரு விஷயம், வெளியில் பொதுப் பார்வைக்கு வந்ததென்றால், அது சாரதாவின் அந்தப் படம் ஒன்று மட்டுமே. அதையும் எவ்வளவு பேர் கவனித்தார்கள் என்று தெரியாது. செத்துப் போன ஒரு படத்தின் நாயகி, செத்துப் போன அம்மாவாகவாவது வெளியில் வந்தாரே என்று இப்போது நினைக்கத் தோன்றுகிறது.



■ ரித்விக் கட்டக்

தமிழில்: வடகரை ரவிச்சந்திரன்

இந்தியத் திரைப்படத் துறையைப் பீடித்திருப்பது என்ன?

ஒவ்வோர் ஆண்டும் கணக்கற்ற திரைப்படங்கள் வெளிவந்து கொண்டிருக்கிறபோதும் உலகெங்கிலுமுள்ள தலைசிறந்த திரைப்படத் துறையினருடன் சமமாகப் பாவிக்கத்தக்க திரைப்பட இயக்குனர்களையும், திரைப்படத் தொழில்நுட்ப வல்லுனர்களையும் உருவாக்கியிருக்கிறோம் என்றபோதிலும் இந்தியாவில் திரைப்படத் தயாரிப்பு என்பது இன்னும் ஒரு சூதாட்டமாகவே இருக்கிறது. இது முற்றிலும் உண்மை. திரைப்படத் தொழிலின் பொருளாதார அடிப்படையிலான வேர்கள் இன்னும் ஸ்திரத்தன்மையற்று இருப்பது வேதனைக்குரியது.

என்னைப் பொறுத்தவரை இந்தச் சூதாட்டம் நமது நாட்டில் நிலவும் நிலைமையின் இயல்புகளினால் விளைவதாகும். வணிகக் கண்ணோட்டத்தில் பார்த்தோமெனில், நமது திரைப்படத் தொழில் முழுவதுமாக வெளியீட்டு வர்த்தகத்தினைச் சார்ந்துள்ளது. ஆனால் வெளியீட்டாளர்கள் எப்போதும் சூதாட்டத்தில் இறங்குவதில்லை. அவர்கள் சினிமா அரங்கத்தை மட்டும் கட்டுகிறார்கள். சினிமா அரங்கத்தைக் கட்டியதற்கான முதலீட்டுப் பணத்திற்கு மட்டுமின்றி பெருமளவிலான இலாபத்திற்கும் இத்தொழிலில் உத்தரவாதமளிக்கப்படுகிறது. இந்த ஒரு தொழிலில் மட்டும் உத்தரவாதமளிக்கப்பட்ட இலாபத்தை அடைய அரசு அவர்களை அனுமதிப்பது புதுமையாக உள்ளது.

காட்சியை மையப்படுத்திய இந்தத் தொழிலில் கடன்முறை இல்லையென்பது கவனிக்கப்பட வேண்டிய விஷயம். எல்லா வெளியீட்டாளர்களும் ரொக்கப் பணமாகச் சம்பாதிக்கிறார்கள். அவர்கள் மிக அரிதாகவே தாம் ஈட்டிய இலாபத்தை திரைப்படத் துறையில் மறு முதலீடு செய்கிறார்கள்.

பொருளாதார வல்லுனரின் பார்வையில் திரைப்படத் துறையின் நிலைமை இதுதான். இந்தியத் திரைப்படத் துறையைப் பீடித்துள்ள நோய்களுக்கு இதுவே காரணமாக உள்ளது. கருப்புப்பணம், நட்சத்திர முறை, முதலீடு செய்யப்பட்ட பணம் திரும்பக் கிடைப்பதற்கான உத்தரவாதமின்மை முதலியவை மேற்கட்டுமானத்தில் தோன்றுகிற சிக்கல்களே. இவற்றின் வேர்கள் வெளியீட்டு வர்த்தக முறை பின்பற்றப்படும் சினிமாத் தொழில் மரபிலேயே உள்ளடங்கியுள்ளன.

வெளியீட்டு வர்த்தக முறையைத் தேசியமயமாக்குதல்

வெளியீட்டு வர்த்தக முறையைத் தேசிய மயமாக்குவதே

இன்றைய காலத்திற்குப் பொருத்தமானது. இந்தப் பிரச்சனை முழுமையாகவும் தீர்க்கமாகவும் விவாதிக்கப்பட்டு அதற்குரிய தரவுகளால் நிரூபிக்கப்பட வேண்டியது என்பதை ஏற்றுக் கொள்கிறேன். திரைப்படத்துறையின் அடிப்படையான நோய்க் கூறாக இருக்கும் இந்தப் பிரச்சனை போதிய கவனத்தைப் பெறவில்லை என்பதே உண்மை. மாறாக புதிய திரை அரங்குகளைக் கட்டுதல், நாடெங்கிலும் திரை அரங்குகளின் பெருக்கம், உல்லாசத் திரை அரங்குகளைக் கட்டுவதை ஊக்குவிக்காமை என்பன போன்ற மாற்று நடவடிக்கைகள் அவ்வப்போது ஆலோசனைகளாகக் கூறப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. ஆனால் இவற்றில் எதுவும் நோய்க் கூறின் அடிப்படையைத் தொடவில்லை. திறம்படச் செயல்படுத்தினால் அவை சில பயன்களை அளிக்கக் கூடும். அப்போதும் கூட பிரச்சனையின் வேர்களைத் தொடவில்லையெனில் வேறு வடிவிலான பிரச்சனைகள் தோன்றுவதற்கான சாத்தியங்கள் அதிகமாக உள்ளன. கெடுமதி சக்திகள் இன்னொரு புறத்தில் நமது இளைஞர்களின் ஒழுக்கத்தைச் சீர்குலைப்பதான முயற்சிகளில் ஈடுபட்டு வருகின்றன.

அவர்களது கைகளில் கவர்ச்சி என்பது ஒரு ஆற்றல் மிகுந்த ஆயுதமாக இருக்கிறது. கவர்ச்சி என்பது நட்சத்திர முறையில் உள்ளார்ந்த ஒரு கூறாக விளங்குகிறது. அது நமது இளைஞர்களின் மீது அளப்பரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது. எண்ணற்ற வகையிலான தொழில்களை மேற்கொள்வதன் மூலம் சமுதாயத்திற்குப் பயன்படும் விதத்திலும் தங்களது திறமைகளைச் சிறப்பான முறையில் வெளிப்படுத்திப் பேரும் புகழும் அடைவதற்குள்ள சாத்தியங்களையெல்லாம் விட்டுவிட்டு அவர்கள் எல்லோரும் சினிமா நட்சத்திரமாக வேண்டும் என்ற ஆசையினால் உந்தப் பெறுகிறார்கள். சினிமா நட்சத்திர முறை அதன் கவர்ச்சிகர அம்சங்களோடு நமது சமூகத்திற்குத் தொல்லை தரும் ஒரு விஷயமாகவே விளங்குகிறது.

நாம் நமது திரைப்பட இயக்குனர்களைத் தரமான படங்களை எடுக்குமாறு ஊக்குவித்து அத்தகைய படங்களும் லாபத்தைத் தரும் என அவர்களுக்கு நல்ல சினிமாவைப் பற்றிக் கற்பிப்பதன் மூலமாக இப்பிரச்சனையைக் களையலாம். அதே வேளையில் உலகின் நல்ல படங்களைக் காணும் வாய்ப்பை ஏற்படுத்தித் தருவதன் மூலமாகப் பெருந்திரளான மக்களுக்கும் நல்ல சினிமா குறித்துக் கற்பிக்க வேண்டும். நமது நாட்டில் அடிப்படையிலேயே நேர்மையற்ற சினிமா வெளியீட்டு வர்த்தக முறையெனும் சீர்கேட்டை எந்தளவிற்குக் களைய முடிகிறது என்பதைப் பொறுத்தே அத்தகைய முயற்சிகளின் வெற்றி அமைகிறது.

நல்ல திரைப்படங்கள்

பண வருமானத்தைத் தரக்கூடிய நல்ல திரைப்படங்களை எடுக்கும் முயற்சியில் எனது சொந்த அனுபவமே நான் களேபரத்தில் சிக்கிக் கொண்டுள்ளேன் என்பதை எனக்குக் கற்றுத் தந்திருக்கிறது. சில வேளைகளில் மாற்றத்திற்காகப் போராட அது என்னைத் தூண்டுகிறது. ஆனால் நான் இன்றைய சூழலிலும்கூட ஒருவர் நல்ல படங்களை எடுத்து வருமானத்தைப் பெறலாம் என்றே எண்ணுகிறேன். நான் இதை எனது சொந்த அனுபவத்தின் மூலமாகவே சொல்கிறேன். அதே வேளையில் மகத்தான பல இயக்குனர்களின் உதாரணமும் என் முன்பாக இருக்கின்றன. கவனிக்கப்பட்ட வேண்டிய இன்னொரு அம்சமும் இதில் உண்டு. அண்மையில் பம்பாயில் பெரும் முதலீட்டில் தயாரிக்கப்பட்ட சில திரைப்படங்களும் படுதோல்வியைச் சந்தித்துள்ளன. பெருமளவு பணத்தைக் கொட்டித் தயாரிக்கப்பட்டு சினிமா சூத்திரத்தின்படி எடுக்கப்பட்ட படங்களும் வெற்றி பெறுவதற்கான உத்தரவாதத்தை அளிக்கவில்லை என்பதை அத்தோல்விகள் குறிப்பிடுகின்றன.

மக்கள் மாறிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். விஷயங்களும் மாறிக் கொண்டிருக்கின்றன. காலங்கள் மாறிக் கொண்டிருக்கின்றன. முடிவில்லாமல் தொடர்ந்து குப்பையான படங்களையே காண்பித்துக் கொண்டிருந்தால் ஒரு குறிப்பிட்ட எல்லைக்கு மேல் மக்கள் அதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்க மாட்டார்கள். அத்துடன் மக்கள் அவர்களது சொந்த வாழ்க்கையில் அனுபவங்களைக் கற்றுக் கொள்கிற நிலையில் பழைய சமாச்சாரங்களையே நீண்ட காலத்திற்குப் பார்த்துக் கொண்டிருக்க மாட்டார்கள். ஆகையால் மக்களை ஏமாற்றும் சூத்திரங்களைக் களைந்தெறிய வேண்டும். கற்பனை வளமற்ற படத் தயாரிப்பாளர்களுக்கு இது மிகக் கடினமானது. ஆபத்தானதும்கூட. அல்லது அவர்கள் சம கால உந்துதல்களுடன் ஒத்திசைந்த நல்ல தரமான படங்களை அளிக்க முன் வர வேண்டும். இது உண்மையாகவே படைப்பாற்றல் மிக்க சமூகப் பொறுப்புணர்வு கொண்ட கலைஞர்களாலேயே முடியும். தரமான படம் என்றால் என்ன என்பது குறித்த பல விளக்கங்களும், கருத்தாக்கங்களும் நம்மைச் சுற்றிலும் வட்டமடித்துக் கொண்டிருக்கின்ற நிலையில் ஒருவருக்குத் திகைப்பே ஏற்படுகிறது. நான் விமர்சகன் அல்ல. தரமான படங்களை எடுப்பவர் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சனைகளை எல்லாம் தீர்த்து வைக்கும் மாமருந்து எதுவும் என்னிடத்தில் இல்லை. அல்லது அது தொடர்பான கேள்விகளுக்கு என்னிடம் பதிலும் இல்லை. கச்சிதமாக வரையறுக்கப்பட்ட வழிகாட்டு நெறிகளை முன் வைப்பதற்கு மாறாக நான் என்னை முன்வைத்தே பேச முடியும்.

மனிதருடன் தொடர்புடைய கலை

என்னைப் பொறுத்தவரை இந்த உலகில் உள்ள ஒவ்வொன்றுமே சார்புடையவைதான். இதை நான் சொல்கிறபடியும் எடுத்துக் கொள்ளலாம் அல்லது ஐன்ஸ்டீனது கொள்கையை அடியொற்றியும் ஒருவர் புரிந்து கொள்ளலாம். எனவே எல்லாக் கலைகளும் ஒன்றுக்கொன்று சார்புடையதாகவே இருக்க வேண்டும். அந்த ஒன்று என்பதே மனிதன். ஏனெனில் கலை சூனியத்தில் இயங்க முடியாது. நமது விஷயத்தில் இந்திய மனிதனும் அவனது சூழலும் நமது கவனத்திற்குரியவையாக இருக்க வேண்டும். இந்த நிலைப்பாட்டிலிருந்து கொண்டு தான் சினிமாவை

மட்டுமின்றி அனைத்து விதமான கலைகளையும் நான் மதிப்பீடு செய்கிறேன். மனிதனுக்கு உதவுபவை மட்டுமே செல்லுபடியாகத் தக்கவை. மனிதனுக்கு உதவாதவை செல்லுபடியாகத் தக்கவையல்ல. அதே வேளையில் நான் கோஷங்களை ஆதரிப்பவன் அல்ல. என்னைப் பொறுத்தவரை அவை சிறு பிள்ளைத் தனமானவை என்பேன்.

மட்ட ரகமான கோஷங்களை எழுப்புவதோ அல்லது பெரும் இலட்சியங்கள் குறித்துப் பேசுவதோ கலையாக ஆவதில்லை. கலை தியானத்தையும், ஆழ்ந்த நிலையையும், அடக்கத்தையும், தம் முன்னுள்ள கட்டளைப் பணியின் வீச்சை அறிவதையும், எதிர்கொள்ளும் பிரச்சனைகளுடன் ஒன்றுவதையும் வேண்டுகிறது. மகத்தான கலையில் இவை அதிக அளவில் காணப்படும்.

ஒரு கலைஞன் பிரச்சனையை மட்டும் முன் வைக்க வேண்டுமா அல்லது அவன் அதற்கான தீர்வையும் சொல்ல வேண்டுமா என்பது பற்றி அடிக்கடி விவாதிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இது முதிர்ச்சியற்ற பார்வை என்றே நான் கருதுகிறேன். கலைஞன் பிரச்சனைக்கான தீர்வைச் சொல்ல உந்துதல் கொண்டிருந்தால் அவன் தாராளமாகச் சொல்லலாம். ஆனால் பெரும்பாலும் அவன் பிரச்சனையை முன் வைத்துவிட்டு அப்படியே விட்டு விடுகிறான். இவை இரண்டு நிலைகளுமே சமமான முக்கியத்துவம் கொண்டவை. இயந்திர கதியில் ஒன்றை நேர்மறையானதென்றும் மற்றதை எதிர்மறையானதென்றும் கூறி விட முடியாது. இங்கு கவனிக்கப்பட வேண்டிய விஷயம் என்னவெனில் கலை என்பது கலைப் பொருளிலிருந்தும் அதை ஆக்கியவனிடமிருந்தும் இயல்பாகத் தோன்ற வேண்டும். அதுவே முழுவதுமாக ஏற்றுக் கொள்ளத் தக்கது. ஆனால் தோன்றும் எதுவும் தன்னிச்சையாக வெளிப்பட வேண்டும். இங்கே கலைஞனாக இருப்பவன் மனித வாழ்க்கையுடனும், மனிதனுடனும் உறவு கொண்டவனாக இருக்கிறானா என்பதே கேள்வி. அவன் அப்படியிருந்துவிட்டால் இந்தப் பிரச்சனையே தோன்றாது.

நல்ல சினிமா என்பது வாழ்க்கையுடன் தொடர்பற்றதாக இருக்க முடியாது. அது மக்களின் துடிப்புகளையும் நாட்டங்களையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்த வேண்டும். காலத்துடன் ஒன்றிணைந்து நகர வேண்டும். அது மக்களிடத்தில் வேர் கொண்டிருக்க வேண்டும். எனது கருத்தில் பம்பாய் சினிமாவிற்கு வேர்களென ஏதுமில்லை. இந்தியா பல்வேறு கலாச்சாரங்களைக் கொண்டுள்ள ஒரு தேசம் என்பது ஏற்றுக் கொள்ளப்பட வேண்டும். அந்த விதத்தில் இந்த தேசம் இன்னும் ஒருமைப்படுத்தப் படவில்லை என்பதே உண்மை. பார்வையாளர்களுக்குப் பழக்கமான சில சமூக நிலைமைகளுடன் ஒத்துப் போனால் மட்டுமே சினிமா என்பது தீவிரத் தன்மை கொண்டிருக்க முடியும். வங்காள சினிமா அத்தகையது என்றே எண்ணுகிறேன். இதேபோல மராத்திய சினிமாவும் தீவிர தொனி கொண்ட சினிமாவாக ஆவதற்கான சாத்தியங்களைக் கொண்டிருக்கிறது. குறைந்த முதலீட்டில் தயாரிக்கப்படும் படங்களுக்கும் நல்ல எதிர்காலம் உண்டென்றே நான் எண்ணுகிறேன். அவை வாழ்க்கையுடன் தொடர்புடையவையாக இருக்க வேண்டும். மிருணாள் சென்னின் 'புவன் ஷோம்' அதற்கு நல்ல உதாரணம். அவர் பொறுப்புணர்வு கொண்ட ஹிந்தி மொழி பேசும் சிறுபான்மையினரை இலக்காகக் கொண்டு குறைந்த முதலீட்டில் மட்டுமின்றி வணிகரீதியாக வெற்றிகரமான படத்தையும் தயாரிக்க முடியுமெனக் காட்டியிருக்கிறார். அத்தகைய முயற்சிகள் பாராட்டப்பட வேண்டும். அத்தகைய எண்ணங்களுடன் மேலும் அதிகமானவர்கள் வெளி வரும்போது இந்தியத் திரைப்படத் துறையில் வீரியமான ஒரு போக்கிற்கு அது வழி வகுக்கும்.

திரைப்படங்களில் வண்ணம்

திரைப்படங்களில் வண்ணம் பயன்படுத்துவது அலங்காரமானது எனக் கூறப் பட முடியாதெனினும் நமது நாட்டில் அது அவ்வாறு கருதப்படுவதற்குக் காரணம் நமது திரைப்படங்களில் அதிகமும் யோசனை யின்றிப் பயன்படுத்துவது தான். வண்ணத்திலன்றி வேறு முறையில் வெளிப்படுத்த முடியாத விஷயங்கள் இருக்கின்றன. நமது மக்களும் வண்ணமயமானவர்கள் என்பதையும் நாம் மறந்துவிடக் கூடாது. நமது நாட்டுப்புறக் கலைகளும், புராணங்களும் வண்ணங்கள் நிறைந்தவை. தேவைப்படும் இடங்களில் மட்டும் வண்ணத்தைப் பயன்படுத்துவதும் கண்களை உறுத்தும் விதமாக ஒத்திசைவின்றியோ அல்லது காரணமின்றியோ ஒருவரை வண்ணங்களைத் தெளித்துக் காட்டுவது என்பதுதான் இங்கு பிரச்சனைக்குரியது.

இளம் திறமை

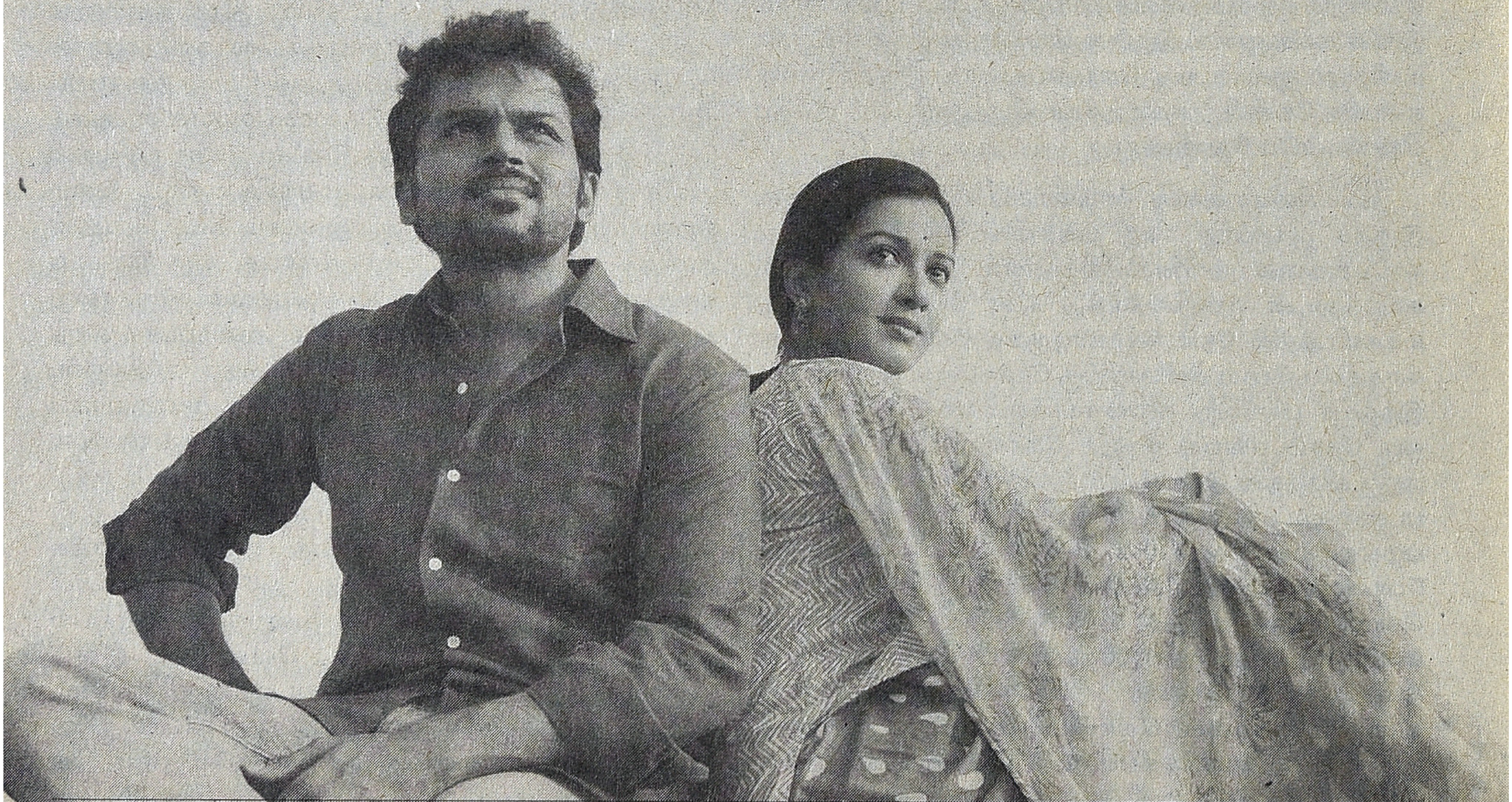
நமது நாட்டில் இள வயதுத் திறமையாளர்களுக்குக் குறைவில்லை. ஆர்வத்துடனும், திறமையுடனும் அதிகமானோர் வந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். ஆனால் அவர்களுக்கு ஊக்கமளிப்பது அவசியம். திரைப்பட நிதியுதவிக் கழகம் (Film Finance Corporation) புகழ் பெற்ற இயக்குனர்களுக்கு 60 இலட்சம் வரை நிதியுதவி அளிக்கையில் பரிசோதனை முயற்சிகளுக்கும் இளம் திறமையாளர்களுக்கும் ஒரு இலட்சம் கூட நிதியுதவி அளிக்க முன்வருவதில்லை என்பது ஒரு சோகக் கதைதான். இந்தத் திரைப்பட நிதியுதவிக் கழகமானது கறுப்புப் பணத்தை ஊக்குவிக்கும் அமைப்பாக மாறி விட்டது என்பதைக் கூறுவதற்கு வருத்தப் படுகிறேன். அந்த அமைப்பின் வசமுள்ள பணம் முறையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டதெனில் இளம் திறமையாளர்கள் தரமான படங்களை எடுப்பதென்ற சவால் மிகுந்த செயற்பாட்டை மேற்கொள்வார்கள் என்பது உறுதி. வெளியீட்டு வர்த்தக முறையைத் தேசிய மயமாக்க அரசு தயக்கம் காட்டக்கூடாது. அதே வேளையில் தயாரிப்பு மற்றும் விநியோகத் துறைகளில் குழப்பம் விளைவிக்காது ஒதுங்கி விட வேண்டும். இளம் கலைஞர்களது முன் முயற்சிகளை ஏதாவது காரணம் காட்டித் தொடக்கத்திலேயே தடுப்பது நமது நாட்டில் நல்ல சினிமா சுதந்திரமாக வளர்வதற்குக் கேடாகவே முடியும். ●

நிலமும், பொழுதும் - தமிழ்த்திரை

தமிழ்த் திரைப்படம் என்பது ஐரோப்பியத் திரைப்படம் என்னும் வகைமையினூடாகத் தமிழ்ச்சமூகம் தனக்கேற்றாற்போல் உருவாக்கிக்கொண்ட கலைவடிவம் என்பதை அறிவோம். எனவே, தமிழ்த் திரைப்படத்தினை விளங்கிக் கொள்ஷளவும், விளக்கவும் முற்படுகையில் அதற்கான அளவுகோல்களும் கோட்பாடுகளும் கூடத் தமிழ் நிலத்தின் இயங்கியல் குறித்தான புரிதலின் அடிப்படையில்தான் சாத்தியமாதல் எளிது என்பதே தெள்ளிய உண்மையாகும். அவ்வகையில் 'தமிழ்த்திரை' தொடரில் தமிழ்த் திரைப்படங்களை அணுகவும் ஆராயவும் உதவக்கூடிய சில தொடக்கப் புள்ளிகளைக் குறிப்பிட்டு விவாதித்திருந்தோம். அவற்றுள் 'நிலமும் பொழுதும்' என்ற கூறினை அடியொற்றியேதே இப்பகுதி.

மனிதர்களது பார்வையில் உலகின் தோற்றம், அமைப்பு, உயிர்களின் பரிணாமம், இயற்கை பற்றிய புரிதல், ஒலி , மொழி எனப் பல்வேறு கூறுகளுடன் விரியும் நூலான தொல்காப்பியம், தமிழில் எழுதப் பெற்ற உலகு குறித்த கலைக்களஞ்சியம். தொல்காப்பியம் ஒன்றினை விளக்க முற்படுகையில் முதற்பொருள் என இரண்டினைக் குறிப்பிடுகிறது. அதன் காலத்தினை ஒத்த, உலகின் பிற மொழிகளில் எழுதப்பட்ட நூல்களெல்லாம் முதற்பொருளாகக் கடவுளர்களைச் சுட்ட, தொல்காப்பியமோ முதற்பொருளென 'நிலமும் பொழுதும்' என்பதாக வரையறை செய்கிறது. இயல்பான அறிவுமுறையியல் என்பது இத்தகைய புரிதலைச் சாத்தியமாக்கியுள்ளது. கடவுள் நம்பிக்கை சார்ந்தும் விலகியும் கூட நிலமும் பொழுதுமே முதற்பொருள் என்பதை உணர்த்திடும். நிலத்தில் நின்று கதிரவனைக் கொண்டு வகுக்கப்படுவதே பொழுது ஆகும், இன்றும் காலக்கணக்கீடு அந்தந்த நிலம் சார்ந்ததே. 'இப்பொழுது அங்கே என்ன நேரம்?' என்பது தொல்காப்பியத்தின் முதற்பொருளை எளிதாக விளக்கிடும்.

நிலமும் பொழுதும் கலை இலக்கியம் குறித்தான ஆய்வுகளிலும் கவனிக்கப்பட வேண்டியவையே ஆகும். ஒரு பிரதியினை அதன் இலக்கணம்/ஒழுங்கு, இலக்கு கொண்டு ஆராய்கிறோம். அதனோடு அப்பிரதி அச் சமூகவெளியில் பெறுகின்ற இடம் குறித்தும் காண்கிறோம். எடுத்துக்காட்டாகத் தமிழில் திரைப்படம் தனித்த ஒற்றைப் பிரதியில்லை, அது அதற்கு முந்தைய பல பிரதிகளோடும் பிரதியினைத் தொடர்ந்து எழும் அலைகள் குறித்தானதாகவும் உள்ளதை அறிவோம். கூடுதலாக ஒரு பிரதியின் தோற்றம் நிகழ்ந்த காலச்சூழல் கொண்டும் பொருத்திப் பார்க்கலாம். அவ்வகையிலான பார்வை கொண்டு பிரதியின் நோக்கம்/இலக்கு குறித்துப் பிரதியினை மட்டும் அடிப்படை அலகாகக் கொள்ளது



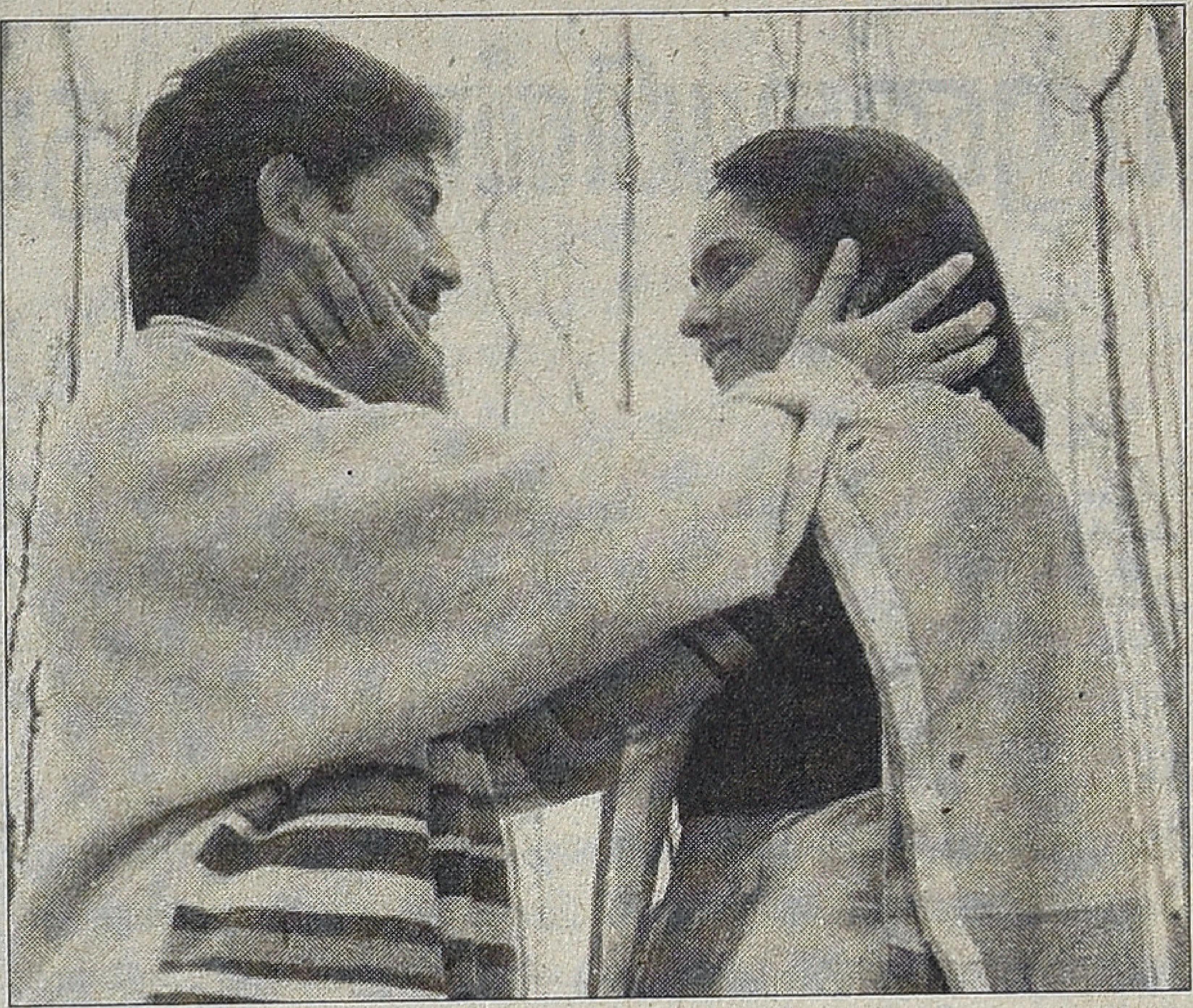
பிரதிக்கு/படைப்புக்கு வெளியேயான வெளியினைக் கொண்டும் விளங்கிக் கொள்ளும், விளக்கும் முயற்சி.

கலை வடிவங்கள் யாவுமே தனித்த தன்னிலைகளின் சுய ஆக்கங்கள் என்றபோதும் அவை எழுகிற மொழிசார் சமூகத்தின் கூட்டு மனவெளி/நனவிலியின் நீட்சியுமாகும். எனவே உலகளாவிய மனிதகுல மரபின் பொதுக்கூறுகளைக் கொண்டுளதனைப் போல் மொழிசார் சமூகத்தின் தனித்த சிறப்புக் கூறுகளையும் கொண்டேயிருக்கும். மொழி கடந்து பரவுகையில் பொதுக்கூறு மிகுந்திருப்பின் ஏற்கப்படுதல் அதிகமாயும் தனித்த கூறு மிகின் குறைவாகவும் இருக்கும். இரு எடுத்துக்காட்டுகள் வழி இதனை எளிதாக விளங்கிக் கொள்ளலாம். விஜயசாந்தியின் நடிப்பில் தெலுங்கில் வெளியாகி தமிழில் வந்த படம் 'வைஜெயந்தி ஐ.பி.எஸ்'. இரு மொழிகளிலும் பெரு வெற்றியினையும் வரவேற்பினையும் பெற்றது. காவல்துறை அதிகாரியான இளம் பெண் வலிய ஆண் வில்லன்களை நெஞ்சில் மிதித்துத் துவைத்துத் தொங்கவிட்ட படம் மலையாளத்தில் எடுபடவேயில்லை. இவ்வளவுக்கும் பெண்நிலைவாதப் பார்வையினைத் தமிழ், தெலுங்கினை விடக் கூடுதலாகக் கொண்ட நிலம் அது. அதுதான் சூட்சுமம். அவ்வாறே பல மலையாளப் படங்கள் தமிழ், தெலுங்கு, கன்னட மொழிகளில் ஏற்கப்படாத தன்மையுண்டு. ஒரே மொழிக் குடும்பதிற்குள்ளாகவே இவ்வளவு துலக்கமான வேறுபாடு உண்டு என்பதே உண்மை.

தமிழில் வெளிவந்துள்ள படங்களில் சிலவற்றின் காலச்சூழல், அவற்றோடு பிரதி பெறும் இடம், பிரதி கலைக்க மற்றும் உருவாக்க விரும்பும் அரசியல் குறித்து விவாதிப்போம்.

சமீபத்தில் வெளிவந்து தமிழ்ச் சமூகத்தால் விருப்பமுடன் ரசிக்கப்பட்ட திரைப்படம் 'மெட்ராஸ்' தமிழ்த்திரையின் புதிய வசந்தமே. இருப்பினும் இதே படம் அல்லது இது போன்ற படம் பத்து ஆண்டுகள் முன்பு சாத்தியமா? வந்திருப்பினும் இதே சாதகமான ஏற்பு இருந்திருக்குமா என்றால் இல்லை என்பது உடனடியாக விளங்கிவிடும். அப்படியானால் பிரதியின் தன்மையைத் தீர்மானிப்பதிலும் அதன் ஏற்பினை நிகழ்த்துவதிலும் சமூக வெளியின் பங்கு புலப்படும்.

அவ்வகையில் மற்றொரு படம் குறித்தும் காண்போம். பல்வேறு அரசுகள், கணக்கிலடங்கா இனக்குழுத் தலைமைகள் என்றிருந்த இந்தத் துணைக்கண்டம் ஆங்கில பிரித்தானியரால் ஒரே சந்தை என்னும் வகையில் ஓர் அரசு உருவாக்கப்பட்டது. அவ்வரசு தவிர சில அரசுகள் காலனிய அதிகாரத்தை ஏற்றுத் தனித்து செயல்பட ஆங்கில அரசால் அனுமதிக்கப்பட்டிருந்தன. அவற்றுள் இமயம் ஒட்டிய காசுமீர் பள்ளத்தாக்கு, சமவெளி அடங்கிய அரசும் ஒன்று. வரலாற்றில் பௌத்தம், சைவம், இசுலாம், சீக்கியம் சார் அரசுகள் ஆட்சி புரிந்த காசுமீர் ஆங்கில ஆட்சியில் சீக்கிய மன்னர் வசம் இருந்தது. காலனிய பிரிட்டிஷ் இந்தியாவிலிருந்து பல்வேறு புதிய நாடுகள் உதயமாகின. மீதம் இருந்த நிலப்பகுதி இந்திய,



பாகிஸ்தான் டொமினியன்களாகப் பிரிக்கப்பட்டது. காசுமீர் போன்ற சில அரசுகள் தமது விருப்பம் போல எந்தப் பக்கமும் இணையலாம் எனப்பட்டது. காசுமீர மொழி பேசும் மக்களுள் முசுலிம் மதம் சார் மக்கள் அதிகம். எனவே பிரச்சனை சிக்கல். பின்பு மன்னர் விரும்பியபடி இந்தியாவுடன் இணைக்கப் பட்டது காசுமீர். அதன் சில பகுதி பாகிஸ்தான், சீனாவின் அதிகார எல்லைக்குள் காலப்போக்கில் சில குழுக்கள் ஒப்பந்த சரத்துப்படி பிரிவினையினை வலியுறுத்திப் போராடின. 80களின் இறுதியில் காசுமீர் பள்ளத்தாக்கு கலவர பூமியானதால் இரத்தச் சிவப்பானது. காசுமீர் பிராமணர்கள் பண்டிட் எனப்படுவர். கலவரம் பண்டிட்களைச் சொந்த நாட்டில் அகதிகள் ஆக்கியது. பண்டிட்(சவகர்லால் நேரு) என்பதன் பொருள் பண்டிதர் அல்ல சாதி தான். இந்தத் துணைக் கண்டத்தில் பல்வேறு இனக்குழுக்கள் இத்தகைய நிலைமையைச் சந்தித்துள்ளன. இன்றும் இந்தியாவில் ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள், முஸ்லிம்கள் இதே நிலைமையினை அனுபவித்து வருகின்றனர். பள்ளத்தாக்கை விட்டு வெளியேற்றப்படும் முன் வரை பண்டிட்கள் ஆட்சி, நிர்வாகம், கல்வி எனப் பல்துறைகளில் செல்வாக்குடன் இருந்துள்ளதாக ஊடகங்கள் தெரிவிக்கின்றன. நாடு முழுவதும் பண்டிட்/பிராமணர் வெளியேற்றம் என்பதை விட பிரிவினை, எதிர்ப்பு குறித்த உரையாடல்கள் முக்கியத்துவம் பெற்றன. தமிழில்

கே.பாலசந்தர் தயாரித்து மணிரத்னம் இயக்கத்தில் வெளி வந்த படம் 'ரோஜா' அந்த அரசியலைப் பேசியது. பிரச்சனைகள் அடிப்படையில் மணிரத்னம் எடுத்த படங்களுள் இது ஒன்றுதான் கொஞ்சம் நெருக்கமானது.

மெட்ராஸ் கீழிருந்து மேலெழும் வரலாறு. ஒரு சமூகத்தின் நகர்வினது காலகட்டம் சார்ந்த திரட்சி. 'ரோஜா' மேலிருந்து சொல்லப்பட்டது.

அடுத்து தேவர்மகனும் கொம்பனும்... ●

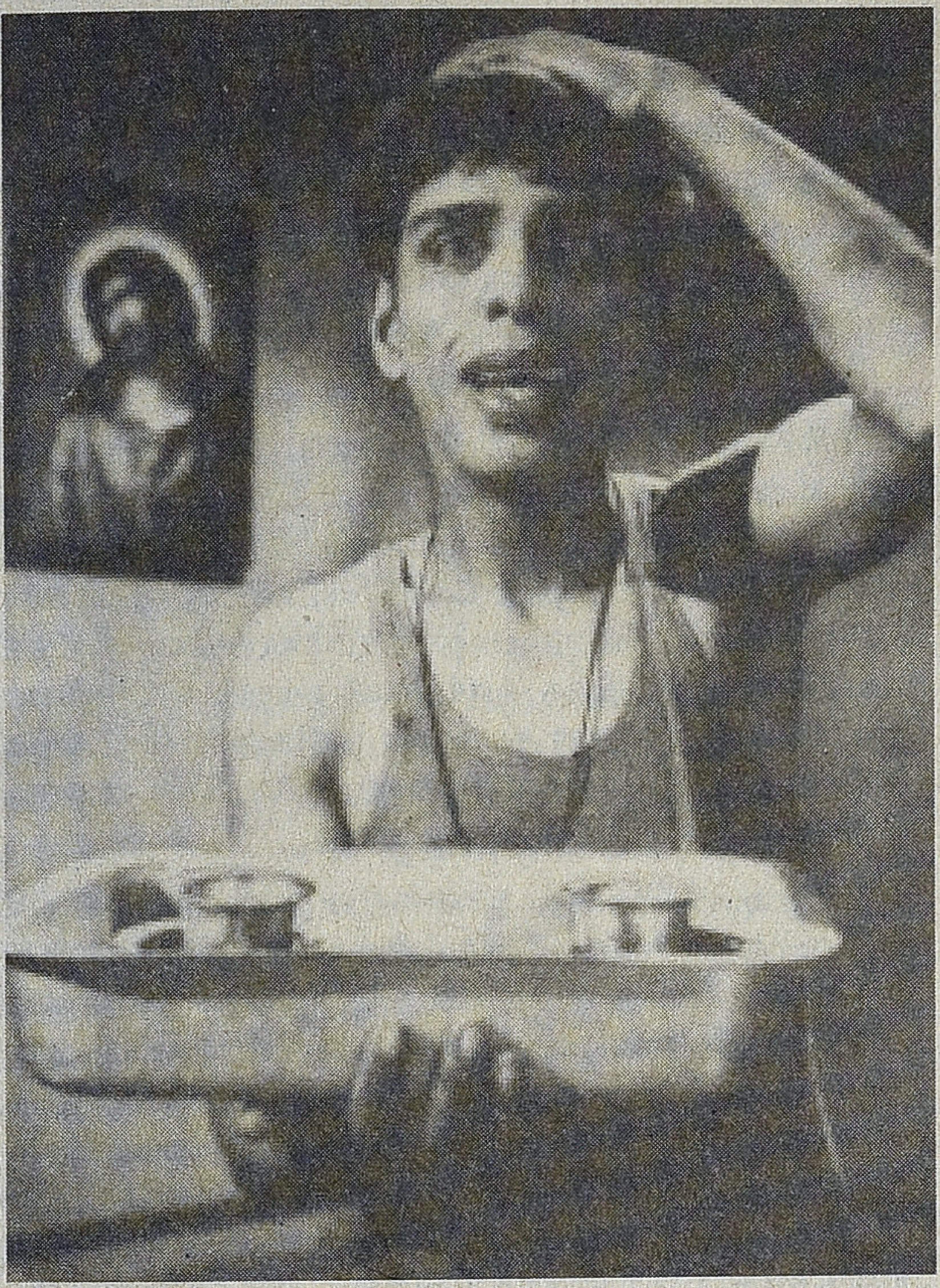
பறவையின் சிறகும் அறத்தின் குரலும்

தமிழ் ஸ்டுடியோ ஒழுங்கு செய்திருந்த 'The Invisible Wings' என்கிற ஆவணப்படம் மற்றும் அதைத் தொடர்ந்து ஜெயகாந்தன் இயக்கிய 'யாருக்காக அழுதான்' படத்தின் திரையிடல் நிகழ்விற்குச் சென்றிருந்தேன்.

முதலில் ஆவணப்படம். இதை இயக்கியவர் ஹரி என்கிற கேரள இளைஞர். திரைப்பட இயக்குநராகும் ஆர்வத்தில் கற்று சில இயக்குநர்களிடம் பணிபுரிந்துள்ளார். ஆனால் வெகுசன சினிமாவில் தன்னைத் தொலைத்து விடாமல் தனக்கான பிரத்யேகத் தேடுதலோடு இயங்குகிறார். எர்ணாகுளத்தில் டீக்கடை நடத்தி வரும் விஜயன் என்பவரைச் சந்திக்கும்போது அவரது வாழ்க்கையைப் பற்றிய சுவாரசியமான தகவல்களைப் பற்றியும் பின்னணியைப் பற்றியும் அவர் அறிய நேர்கிறது. உடனே அதைப் பற்றியே ஓர் ஆவணப்படம் எடுக்கலாமே என்று தோன்ற அதற்கான முயற்சியில் இறங்கினார். இதை ஏதோ ஒரு சாதாரண படமாக உருவாக்கி முடித்து விட முடியாது என்கிற உள்ளுணர்வோடு சுமார் 19 லட்சம் செலவழித்து ஒரு தரமான படைப்பைப் பதிவு செய்திருக்கிறார். இதற்காக நண்பர்களிடம் கடனாகப் பெற்ற நிதியைத் திருப்பியளிக்க அவர் செய்வதுதான் இன்னுமொரு சாதனை. தென்னிந்தியா முழுவதும் சைக்கிளிலேயே பயணம் செய்து தனது ஆவணப்படத்தை எல்லோரிடமும் காண்பிக்கிறார். அவர்கள் தரும் தொகையைச் சேர்த்துத் தனது கடனை அடைப்பது என்பது ஏற்பாடு. வழியில் தென்படும் யாராவது ஒரு நபர் இந்த ஆவணப்படத்தைப் பார்க்க விரும்பினால் கூட அதற்கான ஏற்பாடுகளோடு (லேப்டாப், ஹெட்போன்) செல்கிறார். இது இயக்குநர் ஹரியின் வாழ்வியல்.

இன்னொருபுறம் ஆவணப்படத்தில் பதிவாகியுள்ள விஜயனின் வாழ்க்கையைப் பார்க்கலாம். முன்பே குறிப்பிட்டபடி எர்ணாகுளத்தில் கத்ரிகடவு எனும் ஊரில் டீக்கடை வைத்திருப்பவர் விஜயன். தனது பிரியமான மனைவி மோகனாவுடன் எளிய வாழ்க்கை. இப்போது அவருக்கு சுமார் 50 வயதிருக்கலாம். அவருக்குச் சிறு வயதிலிருந்தே உள்ளுக்குள் தீ மாதிரி பற்றிக் கொண்டேயிருக்கும் ஒரு கனவு. 'தாம் செல்வந்தராக இல்லாமல் போனாலும் என்ன, இந்தப் பரந்த உலகை அதன் ஒவ்வொரு துளி அழகையெல்லாம் பயணம் செய்து தம் வாழ்நாட்களுக்குள் கண்ணால் கண்டுத் தீர்த்து விட வேண்டும். சிறு வயதிலேயே வீட்டில் உள்ள பொருட்களை விற்று சுற்றிப் பார்க்கச் சென்றது ஒரு துவக்கம். இப்போது தமது சிறிய உணவகத்தில் விற்றுக் கிடைக்கும் சொற்ப தொகையினைச் சேர்த்துச் சேர்த்து சில வருடங்களுக்கு ஒருமுறை தனது பிரம்மாண்ட லட்சியப் பயணத்தின் ஒவ்வொரு பகுதியாக நிறைவேற்றிக் கொண்டு வருகிறார். அவரது பயணத்திற்கும் ஆர்வத்திற்கும் முடிவேயில்லை. 'இந்தப் பணத்தில் நிலம் வீடு வாங்கிப் போடலாமே' என்று சுற்றியுள்ளோர் செய்யும் ஏளனம் எதுவும் அவரது கனவிற்குத் தடையாக வர அவர் அனுமதிப்பதில்லை. 'உலகத்தைச் சுற்றும் என் கனவை இன்னமும் ஆர்வத்துடன் தீர்மானமாகத் தொடர்வேன்' என்று உறுதிபட அவர் சொல்லும் அழுத்தமான முகபாவத்துடன் ஆவணப்படம் நிறைகிறது.

இன்றைய தேதியில் குறும்படம் எடுப்பதென்பது, தமக்குள் தோன்றும் ஒரு குறிப்பை ஜாலியாக சமூக வலைத்தளத்தில் எழுதிப் போடுவது மாதிரி பெரும்பாலும் மிக மிக அலட்சியமாக நடந்து கொண்டிருக்கிறதோ என்கிற சந்தேகம் சில குறும்படங்களைப் பார்க்கும்போது தோன்றுகிறது. அவற்றை உருவாக்குபவர்களிடம் நிறைய ஆர்வமும் கனவும் இருந்தாலும் அதைச் செயல்படுத்துவதற்கான உழைப்பும் திட்டமிடலும் மெனக்கெடலும் இல்லையோ என்றும் தோன்றுகிறது. ஹரி இயக்கியுள்ள இந்தக் குறும்படம் மிகுந்த தரத்துடனும் அழகியலுடனும் படத்தின் மையத்திற்கு ஏற்ப அர்த்தப்பூர்வமான பின்னணிகளுடனும் உருவாக்கப் பட்டிருப்பது மகிழ்ச்சியளிக்கிறது. பத்து நிமிடத்திற்குள் ஓர் எளிய ஆனால் சாதனை மனிதருடைய வாழ்வின் சாரத்தையும் அவரது கனவின் பரிமாணங்களையும் கச்சிதமாகப் பதிவு செய்வதும் அதைப் பார்வையாளர்களுக்கு கடத்துவதும் சாதாரணமான விஷயம் அல்ல. இயக்குநர் ஹரி இதற்காக மிகவும் மெனக்கெட்டிருக்கிறார் என்பது அவருடைய உருவாக்கத்தைப் பார்க்கும் போது தெரிகிறது. விஜயனின் டீக்கடையில் உள்ள ஈஃபிள் டவரின் மினியேச்சர், படிப்பறை மேஜையின் மீதுள்ள National Geographic இதழ், துவக்கத்தில் காட்டப்படும் ஆங்கில மேற்கோள் மற்றும் பகவத்கீதையின் சில வரிகள், உலக வரைபடம், இயற்கையின் அழகான பின்னணியில் தோன்றும் விஜயனின் சித்திரங்கள், பயணத்தின் துளிக்காட்சிகள், சிகரம் போல ஆவணப்படத்தின் தலைப்பு போன்றவை இந்தக் குறும்படத்தை அழகாக மட்டுமல்லாது பொருள் பொதிந்த சலனக் காட்சியாகவும் நம் முன் நிறுத்துகிறது. இந்த ஆவணப்படத்திற்குப் பிறகு திரையிடப்பட்ட 'யாருக்காக அழுதான்' திரைப்படத்தின் துவக்கத்தில் கண்ணதாசன் எழுதிய பாடல் ஒன்று வருகிறது. அதன் முதல் வரி இப்படியாக அமைந்திருக்கிறது. 'உருவத்திலே



இவன் மனிதன், உள்ளத்திலே ஒரு பறவை.' இந்தப் படிமத்தை விஜயனுக்கும் மிகப் பொருத்தமானதாகக் கருத முடியும்.

விஜயனுடையது பொதுவாக ஐரோப்பிய மனநிலையைச் சார்ந்தது. புதிய புதிய அனுபவங்களுக்கான தொடர்ந்த தேடலும் வருடத்தின் பாதி நாட்கள் உழைப்பும் பாதி நாட்கள் பயணமுமாக அமைந்தது. இந்திய வாழ்வியல் கலாசாரத்தில் இம்மாதிரியான மனநிலை படிவது மிக அபூர்வமானது. தன் எதிர்கால சந்ததிகளுக்காக உழைத்து உழைத்துப் பொருளீட்டி பாதுகாத்து அந்திமத்தில் எவ்வித உலக அனுபவங்களும் அன்றி மறைவது. வீட்டிற்கும் அலுவலகத்திற்குமான குறுகிய பாதையைத் தவிர வேறெதையும் காணாமலேயே செத்துப் போகிறவர்களே அதிகம். தான் வாழ்கின்ற இடம் உள்ளிட்டு பிற பிரதேசங்களைப் பற்றி புத்தகங்களின் வாயிலாக அறிய முற்படுகிறவர்கள் கூட சொற்பமே. இதை உத்தேசித்துதான் மத உவுணர்வுகளின் வழியாக ஆன்மிகப் பயணங்கள் முன்னோர்களால் நமக்குப் பழக்கப்படுத்தப்பட்டன. பயணங்களின் போது பலவிதமான மனிதர்களையும் சூழல்களையும் அனுபவங்களையும் கடக்கும்போது நம் மனம் விசாலமடைகிறது. அதிகம் பயணம் செய்கிறவர்களைக் கவனித்தால் அவர்கள் பெருந்தன்மையுடையவர்களாகவும் மனிதர்களை நம்புகிறவர்களாகவும் அசௌகரியமான இடத்திலும் சூழலிலும் கூட தம்மை எளிதில் பொருத்திக் கொள்ள இயல்கிறவர்களாகவும் காணலாம்.

இந்தக் குறும்படம் முடிந்தவுடன் பார்வையாளர்களிடமிருந்து கேள்விகள் பெறப்பட்டன. ஓர் பிரதியைச் சரியாக உள் வாங்கிக் கொள்வதிலிருந்தும் நமக்கு அந்நியமான அனுபவத்தை அதற்குள் செல்ல முடியாமல் நம்முடைய குறுகிய கூட்டிலிருந்தே அமர்ந்து சிந்திப்பதன் மூலம் நாம் எத்தனை பின்தங்கியிருக்கிறோம் என்பதையே நான் உட்பட எழுப்பிய அந்த அபத்தமான கேள்விகள் உணர்த்தின. இதற்குப் பதிலாக வெறும் கைத்தட்டுதல்களின் மூலம் நம் பாராட்டைத் தெரிவிப்பதோடு நிறுத்திக் கொண்டிருக்கலாம் என்று தோன்றியது. கூட்டத்தில் நம்முடைய அறிவை வெளிப்படுத்துகிறோம் என்கிற நோக்கத்தில் நம்முடைய அறியாமையையே முன் வைக்கிறோம். பார்வையாளர்களைச் சோர்வடைய வைப்பதற்காக நான் இதைக் கூறவில்லை. நம்முடைய குரலை நாமே கேட்கும் விருப்பத்தில் ஏதோவொன்றைக் கேட்பது என்றல்லாமல் பொருள் பொதிந்த கேள்விகளை முன் வைப்பதுதான் தொடர்புள்ள படைப்பாளிகளை மகிழ்ச்சிப்படுத்துவதோடு அவர்களை அங்கீகரிக்கும் வழியாகவும் அது அமையும்.

பயணம் பற்றி அ.முத்துலிங்கம் எழுதிய கட்டுரையின் ஒரு பத்தி இவ்வாறு அமைகிறது. எவரெஸ்ட் சிகரத்தை வெற்றி கொண்டது யார் என்று கேட்டால் எந்தப் பள்ளிச் சிறுமியும் உடனே பதில் கூறுவாள். ஆனால் Edmund Hillary மலை ஏறுவதற்கு முன்பே பலர் முயற்சி செய்து அந்த முயற்சியில் இறந்துபோய் இருக்கிறார்கள். George Mallory முதல் தரம் எவரெஸ்ட்டில் ஏறியபோது வெற்றி பெறவில்லை. இரண்டாவது முயற்சியிலும் தோல்வி கண்டார். அப்பொழுது பத்திரிகைக்காரர்கள் அவரிடம் கேட்டார்கள், 'நீங்கள் எதற்காக எவரெஸ்டில் ஏறுகிறீர்கள்?' அப்பொழுது ஜோர்ஜ் தனது உலகப் புகழ்பெற்ற பதிலைக் கூறினார். 'Because it is there.' ஏனென்றால் அது அங்கே இருக்கிறது. அதுதான் காரணம். அதனிலும் வேறு பெரிய காரணம் தேவையில்லை. மனித முயற்சிகளுக்கு அது சவாலாக இருக்கிறது, ஆகவே அதைக் கைப்பற்ற வேண்டும்.'

ஆம். எந்தவொரு புதிய அனுபவத்தையும் கண்டடைய எந்தவொரு அற்பக் காரணத்தையும் நடைமுறைச் சிக்கல்களையும் கருத்தில் கொள்ளத் தேவையேயில்லை. நாம் அந்த அனுபவத்தை அடைய வேண்டும் என்கிற ஒரு காரணத்தின் மகத்துவமே போதும். ஒரு வகையில் ஆவணப்படத்தில் சித்திரிக்கப்படும் விஜயனும் அதை இயக்கிய ஹரியும் ஒரே மாதிரியான மனநிலையில் வார்ப்பில் இருக்கிறார்கள். ஒருவர் தம்முடைய எளிய சேமிப்பின் மூலம் உலகப் பயணத்தை மேற்கொள்ள தீராத ஆவலுடன் இருக்கிறார் என்றால், அதை இயக்கிய ஹரியும் இந்த ஆவணப்படத் தொகைக்கான கடனைத் தீர்க்க தொடர்ந்த பயணத்தில் இருக்கிறார். பயணத்தின் மூலம் வாழ்க்கையை அர்த்தப்படுத்திக் கொள்ளும் இரு நபர்கள் ஒருங்கே இணைவது ஒரு மகத்தான அனுபவம்தான்.

ஆனந்த விகடனில் வெளியான குறுநாவல் 'யாருக்காக அழுதான்' . தமிழ்த் திரையில் இதைப் படமாக்க அப்போது பலர் அதிகம் விரும்பவும் சிலர் அதை சாத்தியப்படுத்துவதற்காக முன் வந்தும் இருந்திருக்கிறார்கள். ஜெயகாந்தனுடன் நட்பில் இருந்த காலக்கட்டத்தில் சந்திரபாபு, இதை ஜெயகாந்தன் தமக்காகவே எழுதியிருக்கிறார் என்று தீவிரமாக நம்பியிருக்கிறார். அவர் மீதிருந்த அன்பு காரணமாக ஜெயகாந்தனும் இந்த உணர்வை மறுக்கவில்லை. ஆனால் எந்தவொரு கதையிலும் பிரதான நடிகர்கள் தம்மை மிகைப்படுத்தி படைப்பின் மையத்தையும் ஆன்மாவையும் சிதைத்து விடுவார்கள் என்கிற எச்சரிக்கையுணர்வு காரணமாக இந்தக் கதைக்கான உரிமையை ஜெயகாந்தன் சந்திரபாபுவுக்கு அளிக்கவில்லை. இதனால் இவர்களின் நட்பு விலகல் அடைந்தது.

சேவா ஸ்டேஜ் நடிகர் ஏ.வீரப்பன் என்பவரின் மீது ஜெயகாந்தனுக்கு நல்ல அபிப்ராயமிருந்தது. (இவர்தான் பிற்காலத்தில் பெரும்பாலான கவுண்டமணிசெந்தில் நகைச்சுவைப் பகுதியை எழுதியவர்) வீரப்பன் ஜெயகாந்தனின் தீவிர வாசகர். அவரது ஒவ்வொரு கதையையும் திரைப்படமாக்க வேண்டும் என்னும் எண்ணமுடையவர். ஆனால் அதற்கான வசதிகள் அற்ற எளியவர். எனவே இவருடைய பரிந்துரையின் பேரில் காங்கிரஸ் தொண்டரான ஜி.என்.வேலுமணி என்கிற தயாரிப்பாளருக்கு 'யாருக்காக அழுதான்' கதையின் உரிமையை அளித்தார் ஜெயகாந்தன். கதையை சிதைக்காதவாறு எளிமையாக உருவாக்குவதும் அதில் பிரதான பாத்திரமான 'சோசப்பு' வேடத்திற்கு வீரப்பன் பொருத்தமாகயிருப்பார் என்பதும் ஜெயகாந்தனின் அனுமானமாக இருந்தது. ஆனால் அதற்கு மாறாக சம்பவங்கள் நடந்தன. இயக்குநர் ஸ்ரீதர் இயக்கத்தில் சிவாஜி கணேசன், சாவித்திரி, ரங்காராவ், பாலையா போன்ற நடிகர்கள் ஒப்பந்தம் செய்யப்பட்டனர். என்றாலும் ஜெயகாந்தன் இதற்கெல்லாம் அலட்டிக் கொள்ளாமல் ஒதுங்கிக் கொண்டார்.

ஆனால் இயக்குநர் ஸ்ரீதர் கதாசிரியரிடம் கதையைப் பற்றி விவாதிக்க வேண்டும் என்ற நோக்கத்தில் ஜெயகாந்தனுடன் தம்முடைய சேர்க்கைகளுடன் அமைந்த திரைக்கதையை விவரித்திருக்கிறார் "இறுதிக் காட்சியில் ஒரு மரச் சிலுவையின் முன்னர் தொழுது விழுந்து சோசப்பு உயிர் விடுகிறான்' என்பதாகப் படத்தின் முடிவை அவர் தெரிவித்த போது, ஜெயகாந்தன் தன்னுடைய பிரத்யேக சினத்துடன் சொன்ன பதில், "சரி. எனில் படத்தின் தலைப்பை 'யாருக்காக செத்தான்' என்று மாற்றிக் கொள்ளுங்கள். இப்படியாக அந்தச் சந்திப்பு இனிதே நிறைவுற்றது. என்றாலும் சில பல காரணங்களால் மன வேற்றுமைகளால் படம் நின்று போனது. சோசப்பு பாத்திரத்திற்கு சிவாஜி பொருத்தமாக இருக்கமாட்டார் என்கிற பிற்கால எண்ணமும் தயாரிப்பாளரின் இந்த மனவோட்டத்தை சிவாஜி அறிந்து கொண்டதும் படம் நின்று போனதற்கான காரணங்கள். (பின்னர் 1975ல் பி.மாதவன் இயக்கத்திலும் வியட்நாம் வீடு சுந்தரம் எழுத்திலும் வெளிவந்த 'ஞானஒளி' இதன் பாதிப்பாக இருக்கலாம் என்பது என் யூகம் மட்டுமல்ல, பாலச்சந்தர் அந்தச் சமயத்தில் உருவாக்கிய 'எதிர்நீச்சல்' நாடகத்திற்கும் 'யாருக்காக அழுதான்' கதைக்கும் தொடர்புள்ளதாக ஜெயகாந்தனின் நண்பர்கள் அவரிடம் புகார் தெரிவித்திருக்கின்றனர். ஆனால் நாடகத்தைப் பார்த்த ஜெயகாந்தன் இதை ஏற்கவில்லை).

பின்னர் 'யாருக்காக அழுதான்' கதையை இயக்கும் வாய்ப்பு ஜெயகாந்தனையே தேடி வருகிறது. 'கருணையினால் அல்ல' என்கிற கதையைத் திரைப்படமாக்குவதற்காக முயன்று திதிசியிடம் அவர் மல்லாடிக் கொண்டிருந்த நேரம். கடன் பத்திரங்களில் கையெழுத்திட விரும்பாத தீர்மானத்தில் அந்தச் சமயத்தில் வந்த இந்த வாய்ப்பை ஏற்றுக் கொண்டார் ஜெயகாந்தன். பிரதான நடிகரான நாகேஷை விட அதிக ஊதியம் தரப்பட வேண்டும் என்பது போன்ற அவரது தோரணைக்கே உரிய நிபந்தனைகள்.

இத்திரைப்படத்தை நான் கண்டு முடித்த பிறகு கதையானது முழு நீளத் திரைப்படத்திற்கானது அல்லவே என்று முதலில் இருந்தே எனக்குள் உறுத்திக் கொண்டிருந்த சந்தேகம் உறுதிப்பட்டது. இதை நல்லதொரு குறும்படமாக உருவாக்கியிருக்க முடியும். இந்த பிரக்ஞையானது ஜெயகாந்தனுக்கே இருந்திருக்கிறது. அதிலிருந்த குறைகளும் தன் முரட்டுத்தனமான பிடிவாதத்தினால் செய்த தவறுகளும் அவருக்கே தெரிந்திருக்கின்றன. ஒரு சம்பிரதாய திரைப்படத்தின் நீளத்தின்படி விநியோகஸ்தர்கள் தந்த அழுத்தத்தினால் செய்த சமரசங்கள் பற்றி அவரே வாக்குமூலம் தந்திருக்கிறார். படத்தின் முதலில் வரும் இயக்குநரின் அசரீரி குரலும் கண்ணதாசனின் பாடலும் தேவையற்றவை என்று அவருக்குத் தெரிந்திருக்கிறது. என்றாலும் படத்தின் மையமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கும் ஆதார நேர்மையையும் முன் வைக்கப்பட்ட அறத்தையும் பற்றி தமிழக மக்கள் புரிந்து கொள்வார்கள் என்கிற நம்பிக்கை அவருக்கு இருந்தது. ஆனால் அது தோற்றுப் போன போது அவர் மனக்கசப்புடன் இவ்வாறு நினைத்துக் கொண்டார். 'இனிமேல் படம் எடுக்கக்கூடாது, இந்தத் துறைக்கும் நமக்கும் லாயக்கில்லை. இவர்கள் கெடுக'.

இந்தப் படத்தைப் பார்ப்பதற்கு முன் மூன்று விஷயங்களை மனதில் இருத்திக் கொண்டேன். ஒன்று நாயக பிம்பங்கள் வழிபட்டுக் கொள்ளப்பட்டிருந்த காலகட்டத்தில் ஓர் எதிர் உரையாடலை நிகழ்த்த முயன்ற திரைப்படம். இரண்டு, தமிழ் சினிமாவின் போலித்தனங்களைத் துளைத்துக் கொண்டு ஒரு ஆரோக்கியமான படைப்பை உருவாக்கி விட வேண்டும் என்கிற போராட்ட குணமுடைய ஓர் ஆரோக்கியமான, ஆனால் காட்சி ஊடகத்தின் சாத்தியங்களை அறியாத நேர்மையாளரிடமிருந்து உருவாக்கப்பட்டது மற்றும் இப்போதைய நுட்ப மேம்பாடுகளுடன் தன்னிச்சையாகக் கூட ஒப்பிட்டுப் பார்த்து விடக்கூடாது என்கிற தீர்மானமான பிரக்ஞை.

என்றாலும் படம் துவக்க நிலையில் சலிப்பூட்டுவதாகவும்

அமெச்சூராகவும் உருவாக்கப்பட்டிருந்ததை உணர முடிந்தது. தேவையற்ற பல ஷாட்கள். ஆனால் அந்தச் சலிப்பு ஒரு நிலை வரைதான். கதையின் மையத்தைப் படம் தீண்டியவுடனேயே நுட்பக் குறைகளெல்லாம் பின்தங்கி அது பார்வையாளனை உள்ளுக்குள் இழுத்துக் கொண்டது. நாம் பல தீமைகளுக்கும் கீழ்மைகளுக்கும் நடுவே இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறோம். அவற்றின் கவர்ச்சியிலிருந்து எவரும் தப்ப முடிவதில்லை. ஆனால் அதற்கு மாறாக ஓர் அறத்தின் குரல், அந்தரங்கமான நேர்மையின் ஒலி நம்மை உள்ளுக்குள் இருந்து சுட்டிக் காட்டி எச்சரித்துக் கொண்டும் வழிகாட்டிக் கொண்டும் இருக்கிறது. பல சமயங்களில் நம்மைக் குத்திக் கிழிக்கிறது, குற்றவுணர்வில் தள்ளுவதன் மூலம் நல்வழிப் படுத்த முயல்கிறது.

இந்த குணாதிசயத்தின் ஒரு புற வடிவம்தான் சோசப்பு என்கிற மனிதன். ஒரு தூய ஆன்மா. தீது என்பதன் பொருள் அறியாதவன். அவனுடைய களங்கமற்ற உலகில் தீயவைகளே இல்லை. எல்லாவற்றையுமே ஒரு குழந்தைக்கான கருணையுடனும் அன்புடனும்தான் அவன் பார்க்கிறான். தங்கும் விடுதி ஒன்றில் பணிபுரியும் அவன் மீது ஒரு திருட்டுப்பழி சுமத்தப்படுகிறது. நையப் புடைக்கப்படுகிறான். நிரந்தரமான புன்னகையுடன் தன் மீதுள்ள குற்றச்சாட்டை மறுக்கிறான் சோசப்பு. தண்டனைகளுக்கான மிக எளிய இலக்கு நிரபராதிகள்தானே? எனவே அவனை பெரும்பாலானோர் நம்புவதில்லை அல்லது நம்ப விரும்பாதது போல் பாவனை செய்கிறார்கள். அவனை நம்புவது ஓர் அபலைப் பெண் மட்டுமே. திருட்டுச் செய்த விடுதியின் உரிமையாளரும் சோசப்பின் மீதான தண்டனை குறித்து உள்ளுக்குள் மருகுகிறாரே ஒழிய வெளியே தெரிவிப்பதில்லை. ஒரு நிலையில் அவன் திருடன் அல்ல என்பது நிரூபணமானவுடன் அதுவரை தன் வாழ்விலேயே வாய் விட்டு அழாத சோசப்பு, மற்றவர்கள் குற்றவுணர்வுடன் சூழ்ந்து நிற்க வாய் விட்டு அழுது தீர்ப்பதுடன் படம் நிறைகிறது. அவன் யாருக்காக அழுதான்? தன் மேல் அநியாயமாகச் சுமத்தப்பட்ட தண்டனை குறித்தா? இத்தனை பாவிகளின் நடுவே வாழ வேண்டியிருக்கிறதே என்பது குறித்தா? தங்களின் பாவம் குறித்த தன்னுணர்வு அல்லாத மற்றவர்களின் அப்பாவித்தனம் குறித்தா? பிதாவே, இவர்களை மன்னியும், தாங்கள் செய்கிறது இன்னதென்று அறியாமல் இருக்கிறார்கள் என்று தேவகுமாரன் சிலுவையில் அறையப்பட்ட போது பிரார்த்தனை செய்தாரே, அந்த நிலையில் இருந்தா?

பல காட்சிகளில் இயேசுவின் திருவுருவம் பார்வையாளர்களுக்கு நினைவூட்டப்பட்டுக் கொண்டேயிருக்கிறது. சோசப்பு அதற்கு இணையானதொரு படிமமாக இருக்கிறான். படத்தில் உறைந்திருக்கும் இயேசுவின் உருவமும் சோசப்பின் நிலையும் ஏறத்தாழ ஒரே மாதிரியாகக் காண்பிக்கப்பட்டு நெகழ்ச்சியை ஏற்படுத்துகிறது. சோசப்பிற்கு இழைக்கப்பட்ட அநீதிக்குப் பார்வையாளர்களும் இணைந்து கண்ணீர் சிந்துவதுதான் இத்திரைப்படத்தின் நீதியாக இருக்க முடியும்.

தமிழ்த் திரையின் ஒரு மகத்தான கலைஞன் நாகேஷ். இத்திரைப்படத்தின் ஆதாரமான உணர்வைக் கச்சிதமாக கைப்பற்ற முயன்றிருக்கிறார். மற்ற திரைப்படங்களில் தான் செய்திருந்த கோணங்கித்தனமான உடல்மொழியை கட்டுப்படுத்திக் கொண்டு சோசப்பாக உரு மாற முயற்சி செய்திருப்பதில் வெற்றி பெற்றிருக்கிறார். படம் நெடுக அவரின் உடல்மொழியிலிருந்து அவர் பெரும்பாலும் மீறவில்லை என்பதிலிருந்தே இத்திரைப்படம் தொடர்பான அவருடைய அர்ப்பணிப்பை நன்கு உணர முடியும். ஆனால் பாலையா அவரையும் தாண்டிச் சென்றிருக்கிறார் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். நொடிந்து கொண்டிருக்கும் ஒரு விடுதியை நடத்த வேண்டியிருக்கும் சலிப்பையும், மாதம் ஒன்றானால் சரியாகச் சம்பளம் வாங்க வந்து விடும் தொழிலாளிகளின் நிம்மதியான வாழ்க்கையைக் கண்டு பொருமிக் கொண்டேயிருக்கும் முதலாளித்தனத்துக்கே உரிய எரிச்சலையும் திருடிய பொருளை ஒளித்து வைக்க அவர் படுகிற பாடும், அந்தக் குற்றவுணர்ச்சி தாங்காது இறைவனிடம் பிரார்த்திக்கும் அழுகையும் என பல்வேறு கலவையான உணர்ச்சிகளில் மிக இயல்பாகப் புகுந்து பிரமிக்க வைக்கிறார்.

இந்தத் திருட்டுச் சம்பவத்தை ஒவ்வொருவருமே தங்களுக்கு சாதகமான முறையில் பயன்படுத்திக் கொள்ள முயல்கிறார்கள். முதலாளி பணத்தை ஒளித்து வைத்துக் கொள்கிறான். அங்கு தங்கியிருக்கும் ஏமாற்றும் பேர்வழிகள் தங்களின் ஹோதாவை நிரூபித்துக் கொள்ளவும் திருட்டுக் கொடுத்த சேட்டிடமிருந்து பணம் பறிக்கவும் முயல்கிறார்கள். மலையாள ஜோசியன் ஒருவன் இந்தச் சந்தர்ப்பத்தை பயன்படுத்தி தன் தொழிலின் மூலம் சம்பாதித்துக் கொள்கிறான். சோசப்பு ஒரு நிரபராதி என்று தெரிந்தும் அவனுடைய சக பணியாளர்களும் அவனைக் கைவிட்டு பயந்து ஒதுங்கி விடுகிறார்கள். ஒரு குற்றத்தை நம் சமூகம் எதிர்கொள்ளும் அதே மனநிலையையே இந்த மனிதர்களும் பிரதிபலிக்கிறார்கள்.

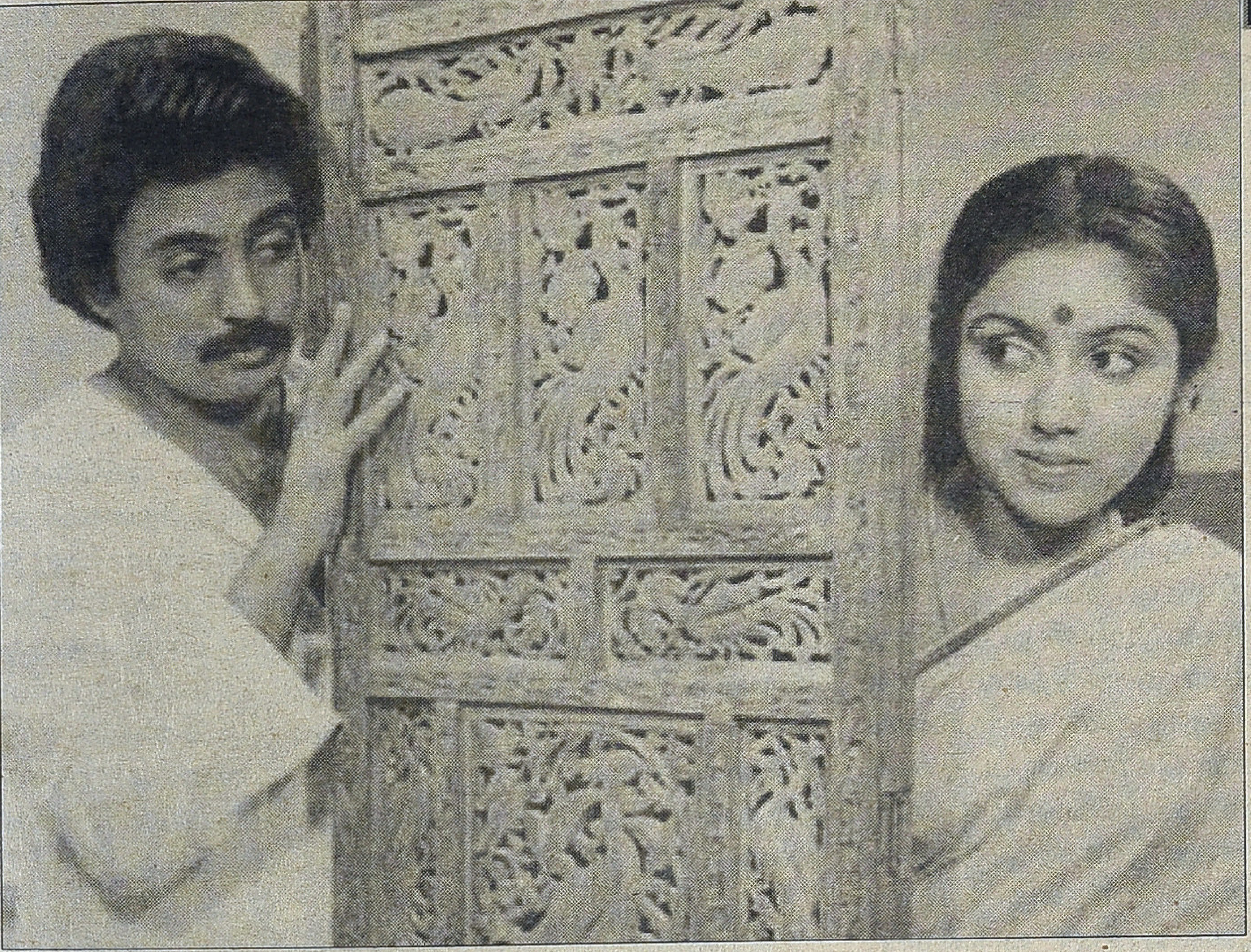
மானுட குலத்திற்குத் தொடர்ந்து நினைவூட்டப்படக்கூடிய அறத்தின் குரலை ஜெயகாந்தனின் குறுநாவலும் அதைத் தழுவி எடுக்கப்பட்ட திரைப்படமும் நிறுவுகின்றன. ருஷ்ய எழுத்தாளர் ஆன்டன் செகாவ்வின் படைப்புகளைப் போல இந்தப் படைப்பும் உலகளாவிய குரலோடு மனிதர்களை நோக்கி உரையாடுகிறது. ஒரு நல்ல ஐரோப்பிய திரைப்படத்தின் சாயலையும் கூட கொண்டிருக்கிறது. இது போன்ற திரைப்படங்கள் வணிகரீதியாக வெற்றி பெற்றிருந்தால் ஜெயகாந்தனைப் போன்று மேலதிகமாக நிறைய எழுத்தாள இயக்குநர்கள் தமிழ் சினிமாவிற்குள் வந்திருப்பார்கள். ஆனால் சோசப்பின் அழுகையைப் போன்று இது போன்ற முயற்சிகளும் யாரும் கவனிக்கப்படாமலேயே நிராகரிக்கப்படுவதென்பது நம் சூழலின் துரதிர்ஷ்டம் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். ●

மணிரத்னம் காதல் படங்கள்

எழுபதுகளின் இறுதியிலும் எண்பதுகளின் துவக்கத்திலும் தமிழ் சினிமா எந்த நிலையில் இருந்தது என்று கவனித்தால், பாலசந்தர், மகேந்திரன், பாரதிராஜா, பாலு மகேந்திரா, எஸ்.பி.முத்துராமன், கே.விஜயன், ஜெகந்நாதன் போன்றவர்கள் ஒரு புறம், பழம்பெரும் இயக்குநர்களான டி.யோகானந்த், கிருஷ்ணன் பஞ்சு, ஸ்ரீதர், கே.எஸ்.கோபாலகிருஷ்ணன் போன்றவர்கள் இன்னொரு புறம் என்று விளங்கிக்கொண்டிருந்தது. பாக்யராஜ் போன்ற இயக்குநர்கள் தலையெடுத்த காலம் இதுவே. இதற்கு முன்னர் எத்தனையோ இயக்குநர்கள் பிரபலமாக விளங்கியபோதும் ஸ்ரீதர் எடுத்த படங்கள் எப்படி அறுபதுகளில் அத்தனை படங்களிலிருந்தும் வித்தியாசமாக விளங்கி அவருக்குப் பெரும் புகழைக் கொடுத்தனவோ, எப்படி பாரதிராஜாவின் ஆரம்பகாலப் படங்கள் தமிழ்த் திரைப்படங்களில் தனித்துக் காணப்பட்டனவோ, அப்படி எண்பதுகளின் துவக்கத்திலும் தனக்கே உரிய பாணியில் அறிமுகமாகியவர் மணி ரத்னம். அவரது பாணியைப் பல இயக்குநர்கள் பின்பற்றியாகிவிட்டது. அவருக்குப் பின்னரும் ஏராளமான இயக்குநர்கள் வந்தாகிவிட்டது. இருப்பினும் இப்போதும் 'ஓ காதல் கண்மணி' வரையிலும் படங்கள் எடுத்துக்கொண்டிருக்கிறார். ஸ்ரீதர் ஆரம்பித்து வைத்த அழகான, இனிமையான காதல் காட்சிகள் போல, மணி ரத்னம் படங்களில் வரும் காதல் காட்சிகள் மிகவும் புகழ் பெற்றவை. எனவே, அவரது காதல் படங்களில் அல்லது அவரது படங்களில் காதல் கையாளப்படும் விதம் பற்றிக் கொஞ்சம் விவரமாகப் பார்க்கலாம்.

எம்.பி.ஏ படித்துவிட்டு ஒரு தனியார் நிறுவனத்தில் வேலை செய்து கொண்டிருந்த மணி ரத்னம், திரைப்படத்துறைக்கு வந்தது ஒரு விபத்து என்பதை அவரே சொல்லியிருக்கிறார். ஒரு கன்னடப் படத்தை இயக்குவதற்கு வாய்ப்புக் கிடைத்த அவரது நண்பர் ரவிஷங்கர் என்பவருக்கு உதவப் போய், அவருடன் விவாதித்து, வேலைக்கு நீண்ட விடுப்பு எடுத்துக்கொண்டு வந்த மணி ரத்னம், அந்தப் படம் எடுக்கப்படாமலேயே போய்விட்டதால் இவராக ஒரு திரைக்கதை எழுதி, பல தடங்கலுக்குப் பின் கன்னடத்தில் இவரது முதல் படமாக அக்கதை வெளிவந்தது (பல்லவி அனுபல்லவி 1983). இந்தப் படத்துக்குப் பின்னர் மலையாளத்தில் 'உணரு', பின்னர் தமிழில் இவரது முதல் படமாகப் 'பகல் நிலவு', அதன் பின்னர் 'இதயக் கோயில்' என்று நான்கு படங்கள் எடுத்தார். அவரைப் பொறுத்தவரையில் இவற்றில் பல்லவி அனுபல்லவியே அதுவரை இவருக்குப் பிடித்த கதை. பிற படங்களில் பல குறுக்கீடுகள் இருந்ததே காரணம். இதன் பின்னர்தான் 'மௌன ராகம்' வெளிவந்து, மணி ரத்னத்துக்குத் தனியான இடத்தை அளித்தது. அதன் பின்னர் வந்த 'நாயகன்', மணி ரத்னத்தை இந்தியா முழுதும் பிரபலமாக்கியது. பின்னர் 'அக்னி நட்சத்திரம்', 'கீதாஞ்சலி' (இதயத்தைத் திருடாதே), 'அஞ்சலி', 'தளபதி' என்று வரிசையாகத் தரமான வணிகப் படங்களை அளித்தார். அதன் பின்னர் 'ரோஜா' வெளியாகி, மணி ரத்னத்தின் சற்றே மாறுபட்ட 'இந்திய' முகத்தை உலகுக்குக் காட்டியது. அந்தப் பாணியிலேயே பின்னர் 'பம்பாய்' மற்றும் 'தில் ஸே' வையும் எடுத்தார். இடையில் 'திருடா திருடா', 'இருவர்', 'அலைபாயுதே', 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்', 'ஆய்த எழுத்து', 'குரு', 'ராவணன்', 'கடல்' என்று எடுத்துவிட்டு இப்போது 'ஓ காதல் கண்மணி'யை எடுத்து வெளியிட்டிருக்கிறார் மணி ரத்னம்.

ஆரம்பத்தில் இருந்தே மணி ரத்னத்தின் கவனம் உயர் நடுத்தர வர்க்கத்தினரின் பழக்க வழக்கங்களிலேயே உலவிக்கொண்டிருக்கிறது என்பதை அவரது பெரும்பாலான படங்கள் உணர்த்தும். மௌன ராகத்தில் துவங்கி இப்போது வரை இதுதான் அவரது பாணி. 'தளபதி' ரஜினி, 'திருடா திருடா', 'இருவர்', ஆய்த எழுத்து' மாதவன் போன்ற ஓரிரு விதி விலக்குகள் இருந்தாலும், அவரது பல படங்களிலும், 'மௌன ராகம்' கார்த்திக் போன்ற அதே வகையான கதாநாயகர்கள்தான். அக்காலகட்டத்தில் பல படங்களில் உயர் நடுத்தர வர்க்க இளைஞர்களின் வாழ்க்கை மிகவும் செயற்கையாக வெளிப்பட்டுக் கொண்டிருந்த தருணங்களில் (அபத்தமான கல்லூரி, அதன் தமிழ் ஆசிரியர், எந்தவிதமான அறிவும் இல்லாத ப்ரின்ஸிபால், எப்போதும் காட்டுக்கூச்சல் போட்டு ஈவ்டீஸிங் செய்யும் மாணவர்கள் போன்ற இத்யாதி), மணி ரத்னத்தின் படங்களில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் தங்களுக்கென்று தனிப்பட்ட ஆளுமை கொண்டிருந்தனர். மௌன ராகத்தின் மனோஹர், அக்னி நட்சத்திரத்தின் கௌதம் - அஷோக், கீதாஞ்சலியின் ப்ரகாஷ், அஞ்சலியின் ஷேகர், தளபதியின் அர்ஜுன், ரோஜாவின் ரிஷிகுமார், பாம்பேயின் ஷேகர் நாராயணன், தில் ஸேயின் அமர் வர்மா, 'அலைபாயுதே'வின் கார்த்திக், கன்னத்தில் முத்தமிட்டாலின் திருச்செல்வன், ஆய்த எழுத்தின் மைக்கேல், வஸந்த் - அர்ஜுன், இப்போது 'ஓ காதல் கண்மணி' யின் ஆதித்யா என்று அவரது



படங்களின் உயர் நடுத்தர வர்க்கக் கதாபாத்திரங்களைக் கவனித்தால், சென்னையின் மேல் நடுத்தர வர்க்கத்தின் அக்காலத்திய உடை நாகரிகம், அவர்களின் பேச்சுமுறை, பெண்களுடன் அவர்கள் பழகும் விதம் முதலிய அந்தந்தக் கால கட்டங்களில் நிலவிய பல பழக்க வழக்கங்களைத் தெரிந்து கொள்ளலாம். அந்த வகையில் அவரது பாத்திரப் படைப்பு சமகால உயர் நடுத்தர வர்க்க சமுதாயத்தைக் கவனித்தே உருவாக்கப்பட்டிருக்கிறது. இவர்களுக்கான கதாநாயகிகளுக்கும் தனிப்பட்ட ஆளுமைகளைத் திரையில் தெளிவாகக் கொண்டு வந்தவர் மணி ரத்னம். மௌன ராகத்தின் நாயகி திவ்யா, அவள் எடுக்கும் முடிவுகளில் மிகத் தெளிவாக இருப்பாள். அக்னி நட்சத்திரத்தின் அஞ்சலி, சிகரெட் பிடிக்க முயல்வாள். அக்னி நட்சத்திரத்தின் இன்னொரு நாயகி அனிதா, செல்வந்தர் ஒருவரின் மகள். அவளால் சுதந்திரமாக உலவ முடிகிறது. கீதாஞ்சலியின் நாயகி கீதாஞ்சலி, 'ஓடிப்போகலாமா' என்று படம் முழுதும் நாயகன் ப்ரகாஷிடம் சொல்லிக் கிண்டல் செய்துகொண்டே இருப்பாள். கன்னத்தில் முத்தமிட்டாலின் நாயகி இந்திரா, நாயகன் திருச்செல்வனை சைக்கிளில் துரத்திக் காதலிக்கும் காட்சிகளும் இப்படிப்பட்டவையே. மணி ரத்னத்தின் நாயகிகள் பெரும்பாலானவர்கள் எந்தவிதத் துணையுமில்லாமல் தங்களாலேயே தங்களின் வாழ்க்கையைத் தீர்மானித்துக் கொள்ள முடியும் என்ற நம்பிக்கை உடையவர்கள். அவர்களுக்கென்று ஒரு கனவோ அல்லது லட்சியமோ இருக்கும்.

எண்பதுகளில், பெண்களிடம் பழக வாய்ப்புகள் இல்லாத ஆண்களே அதிகம். இருந்தபோதிலும், நகர வாழ்க்கையில் பெண்களிடம் தயக்கமே இல்லாமல் பழககூடிய ஒரு பகுதியினரும் இருந்தனர். இவர்களை மனதில் வைத்துக்கொண்டுதான் கார்த்திக்கின் கதாபாத்திரத்தை உருவாக்கியதாக மணி ரத்னம் சொல்லியிருக்கிறார். இவர்கள் The Doors, The Beatles போன்ற ரசனை உடையவர்கள். இப்படி சமகால உயர் நடுத்தர வர்க்கத்தினரிடம் உலவிய பழக்கவழக்கங்கள் மணி ரத்னத்தின் ஆரம்பகாலப் படங்களில் இயல்பாகவே வெளிப்பட்டிருந்தன. 'மௌன ராகம்' படத்தை எடுத்துக்கொண்டால், அதன் கார்த்திக்ரேவதி காட்சிகள் இன்றுவரை பிரபலம். அப்போது வெளியான எந்தப் படத்திலும் இதில் இருந்தது போன்று அழகான, குறும்பான காட்சிகள் இல்லை. 1986ல் வெளியான பல படங்கள் கிராமத்துக் கதைகளையும், சில படங்கள் குடும்பப் படங்களாகவும் இருப்பதை அறிகிறோம். இன்னும் சில, ரஜினிகாந்த், கமல்ஹாஸன், விஜயகாந்த் மற்றும் அர்ஜுன் நடித்த ஆக்‌ஷன் படங்கள். இவை எதிலுமே மௌன ராகத்தைப் போன்ற இயல்பான கதையம்சமும் கதாபாத்திரங்களும் காட்சிகளும் இல்லை.

போலவே, அடுத்த வருடமான 1987ல் வெளியான 'நாயகன்', மணி ரத்னத்தின் சிறந்த படங்களில் ஒன்றாகவே இன்றுவரை கருதப்படுகிறது. உலகெங்கிலும் பாராட்டுதலையும் பெற்றிருக்கிறது. அது வேலு நாயக்கர் என்ற மனிதரின் வாழ்க்கையைக் குறிக்கும் படமாக இருந்தாலும், அதிலும் இயல்பான காதல் உண்டு. நாயகன் வேலு ஒரு விபசார விடுதிக்குப் போகும்போது அங்கு பார்க்கும் நீலா என்ற பெண்ணிடம் காதல்வயப்படுகிறான். அவளையே திருமணம் செய்துகொள்கிறான். அச்சமயத்தில் வரும் 'நீ ஒரு காதல் சங்கீதம்' பாடலில் அவர்கள் இருவருக்குள்ளும் அழகான காதல் ததும்பும் காட்சிகள் உண்டு. படத்தின் லைட்டிங்கோடும், கமல்ஹாஸன் மற்றும் சரண்யாவின் இயல்பான நடிப்போடும் விளங்கும் அந்தப் பாடல் இன்றும் ஒரு க்ளாஸிக் என்பதை மறுக்க முடியாது.

நாயகனுக்குப் பிறகு வெளியான 'அக்னி நட்சத்திரம்' அப்போதைய இளைஞர்களிடையே பலத்த பாராட்டைப் பெற்றது. ஆங்கிலத்தில் cult movies என்று ஒரு பதம் உண்டு. ஒரு சமுதாயத்தினரிடையே திரைப்படத்தில் சொல்லப்படும் கருத்துகள் சார்ந்த மாற்றங்களை ஒரு படம் கொண்டு வரும்போது அது ஒரு கல்ட் படமாகிறது. தமிழில் அப்படி ஒரு கல்ட் படமாக 'அக்னி நட்சத்திரம்' விளங்குவதை நம்மால் மறுக்க இயலாது

என்றே தோன்றுகிறது. இசை சார்ந்து யோசித்தாலும், அக்னி நட்சத்திரத்தின் இசை, எலெக்ட்ரானிக் கருவிகள் சம்மந்தப்பட்டது. அதுவுமே அக்காலகட்டத்தில் பெரிதாகப் பேசப்பட்டதுதான். நாயகனுக்காகக் காலை வேளைகளில் பாடல் பதிவு நடந்தது. மதியம் 'அக்னி நட்சத்திரம்'. காலையில் பழங்கால இசைக்கருவிகள். மதியத்தில் எலெக்ட்ரானிக் கருவிகள். இப்படித்தான் இளையராஜாவுடன் வேலை செய்ததாக மணி ரத்னம் சொல்லியிருக்கிறார். அக்னி நட்சத்திரத்தின் இசை எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதில் மணி ரத்னத்துக்குத் தெளிவான முடிவுகள் இருந்திருக்கின்றன என்பது தெரிகிறது.

'கீதாஞ்சலி' என்பது, கான்ஸரில் இறந்துபோன Geethanjali Ghei என்ற பதினாறு வயதுப் பெண் கவிஞரின் பெயர் என்று அறிகிறோம். 'அக்னி நட்சத்திரம்' திரைக்கதையை முடித்த பின்னர் மணி ரத்னம் எழுதி வைத்த ஒரு கதைச்சுருக்கமே 'கீதாஞ்சலி'. கதாநாயகன் இறப்பதைப் போன்ற எண்ணம் கொண்டிருப்பது ஒரு க்ளிஷே என்றால், கதாநாயகியும் அப்படியே என்பது டபிள் க்ளிஷே. அதைத்தான் இதில் பாஸிடிவாக எழுதியதாக மணி ரத்னம் பேசியிருக்கிறார். இப்படத்தைப் பற்றிப் பேசும்போது மறுபடியும் இளையராஜா வருகிறார். பல ஆண்டுகளுக்கு முன்னர், பகல் நிலவின் பாடல் பதிவின்போது இளையராஜா இசையமைத்த மற்றொரு பாடலைக் கேட்டதாகவும், அது தமிழில் எடுக்கப்படும் தேவதாஸ் படம் ஒன்றுக்கான ட்யூன். அதனைத் தனக்குக் கொடுக்கச் சொல்லி மணி ரத்னம் கேட்க, 'நீ ஒரு தேவதாஸ் படம் எடு. அப்போது கொடுக்கிறேன்' என்று இளையராஜா சொல்கிறார். அதன்பின் 'கீதாஞ்சலி' சமயத்தில் அந்த நிகழ்ச்சியை மணி ரத்னம் சொல்ல, டக்கென்று பல ஆண்டுகள் முன்னர் தான் போட்ட அந்த ட்யூனை நினைவிலிருந்து எடுத்த இளையராஜா அதை வாசித்துக் காட்டுகிறார். அதுதான் கீதாஞ்சலியின் முதல் பாடலாக அமைந்தது. அந்தப் பாடல் 'ஓ பாப்பா லாலி'.

இப்படி அவரது எல்லாப் படங்களையும் கவனிக்க ஆரம்பித்தால் கட்டுரை குறைந்தபட்சம் இன்னும் பத்து பக்கங்களுக்கு நீளக்கூடும் என்பதால், சுருக்கமாக ஆரம்பத்தில் இருந்து மணி ரத்னத்தின் படங்களைப் பார்ப்பவர்கள், அவரது படங்களில் காதல் என்பது அழகாக, குறும்பாக, இயல்பாக சொல்லப்பட்டிருப்பதை உணர முடியும். இதற்கு ஆரம்ப விதை 'மௌனராகம்' (அவரது முந்தைய படங்களான 'பல்லவி அனுபல்லவி', 'பகல் நிலவு' ஆகியவற்றில் ஒருசில காட்சிகள் அப்படி இருந்தாலும்). மௌன ராகத்தில் தொடங்கிய இந்த பாணி, அதன்பின் 'அக்னி நட்சத்திரம்', 'இதயத்தைத் திருடாதே', 'அஞ்சலி', 'ரோஜா', 'பம்பாய்', 'தில் ஸே', 'அலைபாயுதே', 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்', 'ஆய்த எழுத்து', 'குரு' போன்ற படங்களிலும் இடம் பெற்றதை நம்மால் உணர முடியும். அவர் தயாரித்த படங்களான 'ஆசை', 'இந்திரா', 'நேருக்கு நேர்', 'டும் டும் டும்', 'ஃபைவ் ஸ்டார்' ஆகிய படங்களிலும் குறும்பான காதல் அவசியம் இருக்கும். அவர் திரைக்கதை எழுதிய 'சத்ரியன்' படமுமே அப்படித்தான். கூடவே, அந்த அழகான தருணங்களுக்கான இசையும் எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதில் மணி ரத்னத்துக்கு ஒரு தெளிவு உண்டு. இளையராஜா, ரஹ்மான் என்று இரண்டுவிதமான இசையமைப்பாளர்களிடமிருந்தும் அவருக்குத் தேவையான அருமையான இசையை அவரால் வாங்க முடிந்திருக்கிறது.

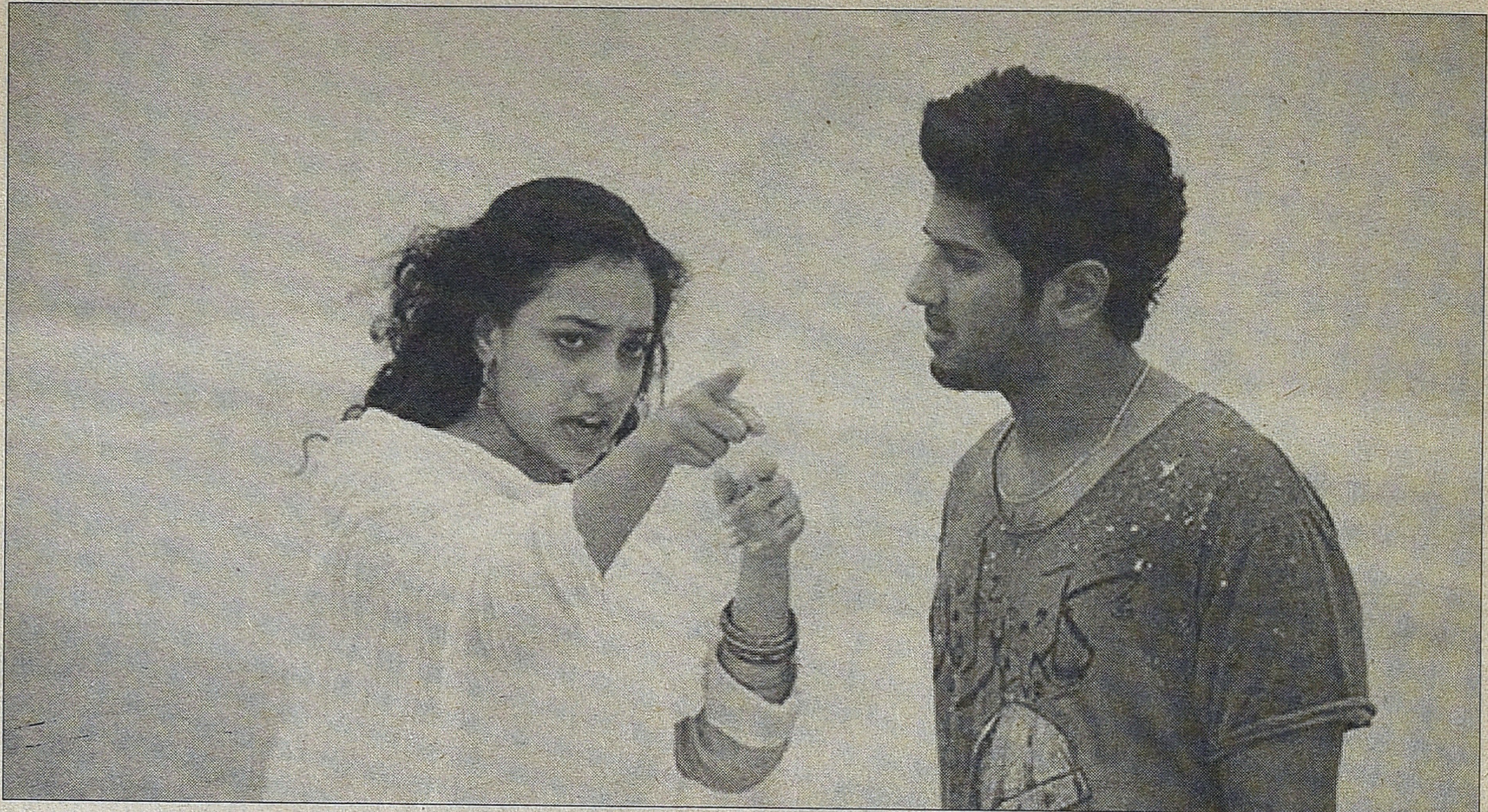
சமூகப் பிரச்சனைகளைப் பேசும் படங்களாக அவர் உருவாக்கிய படங்களிலும் முதல் பாதியில் இந்த இனிமையான காதல் இருந்தே தீரும். அதைப் பல படங்களில் அவர் உபயோகித்திருந்தாலும், ஒவ்வொரு படத்திலும் அந்தக் கதாபாத்திரங்களுக்குத் தேவையான இயல்பான காதலே இடம் பெற்றிருக்கும். அந்த வகையில் அவர் சொதப்பியதில்லை. எண்பதுகளிலும் தொண்ணூறுகளிலும் காதல் என்பது மணி ரத்னம் படங்களின் வாயிலாகவே சினிமாவில் அழகாகப் பதிவு செய்யப்பட்டது. அதேபோல், எண்பதுகளிலும் சரி, தொண்ணூறுகளிலும் சரி, பாடல்களின் வாயிலாக அத்தனை சினிமா ரசிகர்களையும் திரும்பிப் பார்க்க வைத்தவர் மணி ரத்னம் என்பதில் சந்தேகம் இல்லை.

ஆனால், இந்தக் கருத்துகளுக்கு எதிர்வெட்டாக, மணி ரத்னத்தின் படங்களின் காதலில் சில பிரச்சனைகளும் தென்படவே செய்கின்றன. அவரது சமீபத்திய படமான 'ஓ காதல் கண்மணி' படத்தையே எடுத்துக்கொண்டால், புதிதாக இந்தப் படத்தில் எதுவுமே இல்லை. எல்லாமே ஏற்கெனவே ஆய்த எழுத்திலும், 'அலைபாயுதே'விலும், 'பம்பாய்' போன்ற மணி ரத்னத்தின் பிற படங்களிலும் பார்த்தவைதான். ஒரே மாதிரியான காட்சிகளை இன்னும் எவ்வளவுதான் காலத்துக்குதான் கவனிப்பது? 'அலைபாயுதே'வில் மனைவி தொலைவது, அவர்களின் சுவாரஸ்யமான ஃப்ளாஷ்பேக், இருவருக்கும் இடையே வரும் ஈகோ மோதல்கள் என்பவை படத்தை சுவாரஸ்யம் மிக்கதாக்கின. அதில் வரும் அர்விந்த் ஸ்வாமிகுஷ்பு கதை சற்றேனும் ஆடியன்ஸை திடுக்கிட வைத்தது. அதன் க்ளைமாக்ஸ் உணர்வுப்பூர்வமாக இருந்தது. மௌன ராகத்தில் வரும் காதல், படம் முழுதும் கதாநாயகியின் மனதில் தங்கி, அவளுக்கும் அவள் கணவனுக்கும் இடையே பெரிய மனத்தடையை ஏற்படுத்தியது. 'கீதாஞ் சலி'யின் காதல் இழப்பை நோக்கியே இருவரையும் கொண்டு சென்றது. 'தில் ஸே'வும் அப்படியே. ஆனால் இதில் என்னதான் நடக்கிறது என்று யோசித்தால் ஒன்றுமே இல்லை என்பது புரிகிறதுதானே? கொஞ்சம்கூடப் புதிதாக எதுவுமே இல்லாத காதல் காட்சிகளை இன்னும் எத்தனை முறைதான் பார்ப்பது? கிட்டத்தட்ட 'அலைபாயுதே' கதையையே லேசாக மாற்றியிருக்கிறார் மணி ரத்னம் என்றுதான் தோன்றியது. அதில் வரும் அர்விந்த் ஸ்வாமி குஷ்பு போல இதிலும் நடுத்தர வயதைச் சேர்ந்த இரண்டு தம்பதிகள். அவர்களால், இவர்கள் காதலில் சில மாற்றங்கள் என்பது இரண்டிலும் பொதுவானவை. படத்தின் சுவாரஸ்யமான தருணங்கள், பிரகாஷ் ராஜுக்கும் அவரது மனைவியாக நடிக்கும் லீலா சாம்ஸனுக்கும் இடையேதான் உள்ளன. அவர்கள்தான் இப்படத்தின்

உண்மையான ஹீரோஹீரோயின்கள். பிரகாஷ் ராஜின் கதை அருமையாக எடுக்கப்பட்டிருப்பதால், படத்தில் ஏற்கெனவே சொல்லியபடி இடைவேளைக்குப் பிறகுதான் கொஞ்சமாவது சுவாரஸ்யம் ஏற்பட்டது. ஆனால் அதுவும் விரைவில் முடிந்துவிட்டது.

மணி ரத்னத்தின் படங்களில் வரும் காதலானது, இப்படியாக ஒரு நடுத்தர வகுப்பைச் சேர்ந்த இளைஞன் (அல்லது)யுவதிக்கோ, ஏழைக்குடும்பத்தில் இருக்கும் இளைஞன் (அல்லது) யுவதிக்கோ தங்களது வாழ்க்கையுடன் பொருத்திப் பார்க்க இயலாத ஒரு விஷயம் என்றே படுகிறது. ‘ஆடுகளம்’, ’பொல்லாதவன்’ ஆகிய படங்களில் வரும் காதலுக்கும், மணி ரத்னத்தின் படங்களில் வரும் காதலுக்கும் பல வேறுபாடுகள் உள்ளன அல்லவா? பொல்லாதவனின் நாயகன் பிரபு, தன் காதலி ஹேமாவுடன் சேர்ந்து ஒரே வீட்டில் வாழ முடியுமா? அல்லது அவளுடன் ஊர் ஊராகச் சுற்ற முடியுமா? இவர்கள் நடுத்தர வர்க்கத்தினரைப் பிரதிபலிப்பவர்கள். இவர்களின் உலகம் வேறு. பெரும்பாலான மணி ரத்னம் படங்களில் இப்படிப்பட்ட காதல் வருவதில்லை (ஆய்த எழுத்தில் மாதவன் மீரா ஜாஸ்மின் கதை ஒரு விதிவிலக்கு). மணி ரத்னத்தின் கதைகளில் வரும் இளம் நாயக நாயகியர், அமெரிக்கா, பாரிஸ் போன்ற நாடுகளில் சென்று படிக்கவோ வசிக்கவோ விரும்புபவர்கள். தனது படங்களில் கிராமத்தையோ கிராமத்துக் காதலையோ மணி ரத்னம் காட்டும்போதெல்லாம் பெரும்பாலும் அது செயற்கையாகவே முடிவதை நாம் கவனித்திருக்கிறோம். ’திருடா திருடா’ இதற்கு நல்ல ஒரு உதாரணம். அதன் வசனங்கள் கதை நடக்கும் களனுக்குப் பொருந்தாமலேயே இருந்தன. இந்தக் குறிப்பிட்ட தன்மை அவரது படங்களில் ஆடியன்ஸின் கண்ணை உறுத்தக்கூடிய அம்சமாகவே இருக்கிறது. அவர் வாழ்ந்த உயர் நடுத்தர வர்க்கத்தினரிடையே நிலவும் பழக்கவழக்கங்களை எளிதில் அழகாக வெளிப்படுத்தத் தெரிந்த மணி ரத்னத்தால், அந்தச் சமூகத்துக்கு வெளியே நடக்கும் விஷயங்களை அத்தனை சிறப்பாக வெளிப்படுத்த இயலவில்லை. அவரால் கூடு விட்டுக் கூடு பாய முடியவில்லை என்றே தோன்றுகிறது.

இயல்பான, குறும்பான, அழகிய காதல்களைக் காண்பித்துக் கொண்டிருந்த மணி ரத்னம் மெல்ல மெல்ல அதிலிருந்து விலகி, நீர்த்து ‘ராவணன்’, ‘கடல்’ போன்ற படங்களை எடுத்தார். அவற்றில் வரும் பல காட்சிகள் எளிதாக மறக்கப்படக்கூடியவையே. ‘மணி ரத்னம்‘ என்ற இயக்குநர் காணாமல் போன படங்கள் அவை. அதனால்தான் இப்போது ‘ஓ காதல் கண்மணி’ மூலம் அவரது பழக்கப்பட்ட களத்துக்கு வந்திருக்கிறாரோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஆனாலுமே இப்படத்தில் வரும் காட்சிகளில் ஆழமில்லை. ‘கதை’ என்ற வஸ்துவே இல்லாமல், காட்சிகளாலேயே படத்தை நிரப்ப முயன்றிருக்கிறாரோ என்றும் தோன்றுகிறது. பிரகாஷ்ராஜ் லீலா சாம்ஸன் காட்சிகள் மட்டுமே மனதில் நின்றன.



காரணம் அவர்களுக்கிடையே அழுத்தமான உணர்வுகள் கதையோடு சேர்ந்து இருக்கின்றன. ஆனால் துல்கர் சல்மான்நித்யா ஜோடிகளுக்கு இடையே இப்படிப்பட்ட உணர்வுபூர்வமான கதை இருக்கிறதா? மணி ரத்னத்தின் முந்தைய பல படங்களில் இது உண்டு. அவரது காதல் ஜோடிகளுக்குப் பின்னர் ஆழமான கதை இருக்கும். ஆனால் 'ராவணன்', 'கடல்', 'ஓ காதல் கண்மணி' ஆகிய மூன்று படங்களிலும் அது முற்றிலுமாக இல்லை. அதே சமயம் இந்தக் காலகட்டங்களில் மணி ரத்னத்தைப் பின்பற்றித் திரைத்துறைக்கு வந்துள்ள பல இயக்குநர்களின் படங்கள் ஆழமான காதலை ஆராயத் துவங்கிவிட்டன. செல்வராகவன் (காதல் கொண்டேன், 7ஜி ரெயின்போ காலனி, மயக்கம் என்ன), வெற்றிமாறன் (பொல்லாதவன், ஆடுகளம்), பிரபு சாலமன் (மைனா), அமீர் (பருத்திவீரன்) போன்ற இயக்குநர்கள் வெற்றிகரமாகக் காதலைத் தங்கள் படங்களின் இன்றியமையாத அம்சமாக ஆக்கிக் கொண்டுவிட்டனர். இவர்களோடு, மணி ரத்னத்தின் வழியை அப்படியே அடியொற்றி உயர் நடுத்தர வர்க்கத்தினரின் கா்ஃபிஷாப் காதலைத் தனது படங்களில் எப்போதும் வைக்கும் கௌதமும் அவரது படங்களின் காதல் காட்சிகளுக்காகவே அதிகம் பேசப்படும் நிலை வந்தாயிற்று.

ஒரு உதாரணத்துக்கு மார்ட்டின் ஸ்கார்ஸேஸியை எடுத்துக் கொள்வோம். ஒரு காலத்தில் Mean Streets, Raging Bull, Goodfellas என்றெல்லாம் படங்கள் எடுத்துத் தனது முத்திரையை அழுந்தப் பதித்தவர் அவர். இப்போதும் Wolf of Wall Street மூலம் தனது படமெடுக்கும் பாணியை அழுத்தம் திருத்தமாக வெளிப்படுத்தியே இருக்கிறார் ஸ்கார்ஸேஸி. அவர் எடுத்த அனைத்துப் படங்களுமே தரமானவையே (அவை ஓடியதா ஓடவில்லையா என்பது இங்கு பிரச்சனை அல்ல). ஸ்கார்ஸேஸியுடன் மணி ரத்னத்தை ஒப்பிடும் வேலையை இங்கே செய்யவில்லை. ஆனால், ஸ்கார்ஸேஸி தரமில்லாத, மேலோட்டமான படத்தைக் கொடுத்திருப்பார் என்றால் அவசியம் அது கடுமையாகவே விமர்சிக்கப்படும். மைக்கேல் பே, ரோலாண்ட் எம்மரிச் போன்ற இயக்குநர்கள் எந்தப் படம் எடுத்தாலும் அங்கே யாரும் அவற்றை விமர்சிக்கப் போவதில்லை. ஆனால் ஸ்கார்ஸேஸிக்கு அந்தச் சலுகை கொடுக்கப்பட மாட்டாது.

மணி ரத்னத்துக்கு என்று ஒரு பெயர் இங்கே இருக்கிறது. 'தளபதி' வரை, தரமான வணிகப் படங்களைத் தவறாமல் கொடுத்தவர் அவர். அதன்பின் அவர் தேர்வு செய்த பாதை இந்திய அளவில் அவரை அறிய வைத்தது. ஆனால் அதன்பின் அவரது படங்கள் சிறுகச் சிறுக வணிகப்படத்துக்கும் கலைப்படத்துக்கும் இடையே சிக்கிக் கொண்டுவிட்டன. அவை முழுமையான வணிக சங்கதிகள் இல்லாமல் அதே சமயம் கலைப்படமாகவும் இல்லாமல் போய் விட்டன. சில சிதறல்களில் மட்டுமே அவற்றில் மணி ரத்னத்தின் முத்திரை தென்பட ஆரம்பித்தது.

தனது படத்துக்காக 'டைம்' பத்திரிகையின் உலகில் சிறந்த நூறு படங்கள் பட்டியலில் இடம்பெற்ற மணி ரத்னம், அவரது பாணியை அழுத்தமாகப் பதிக்கும் சிறந்த படம் ஒன்றை எடுக்கப் போவதற்காகத் தமிழ்த்திரை ரசிகர்கள் காத்திருக்கின்றனர். ஏற்கெனவே 'நாயகன்', 'இருவர்' போன்ற அற்புதமான படங்களைக் கொடுத்திருக்கும் மணி ரத்னத்தால் அது இன்னமும் முடியும் என்றே தோன்றுகிறது. ஆனால் அதற்கு அவர் கடுமையாக உழைக்க வேண்டியிருக்கும். அவசியம் செய்வார் என்றே நம்பத் தோன்றுகிறது. மணி ரத்னம் தமிழ்த்திரை ரசிகர்களிடம் ஏற்படுத்திய தலைமுறை மாற்றங்கள் அப்படிப்பட்டன. ●

■ பா.ஜீவசுந்தரி

மண் வாசனையின் வித்து...

“அடியே! அறிவு கெட்டவளே; மானம் கெட்டவளே; ரோசம் கெட்டவளே; வெட்கம் கெட்டவளே;....... உடம்பே கண்டம் துண்டமா வெட்டி உப்பு கண்டம் போட்டுருவேன்... ஏன்டி இந்த குருவம்மா அரும்பாடுபட்டு, கஷ்டப்பட்டு கோழி வளத்தா.... அதே வக்கணையாத் திருடி, வாய்க்கு ருசியா திங்கத் தெரியுதாடி.... அந்த வாயே கிழிச்சா..... அடியே அளந்து பேசு நாக்கை ஒட்ட அறுத்துப்புடுவேன் அறுத்து..... ”

இது ‘16 வயதினிலே’ படத்தில் குருவம்மா பேசும் வசனம். குருவம்மாவாகவே மாறிப் போன காந்திமதியின் கதாபாத்திரம் இப்படித்தான் அறிமுகமாகும். அந்தப் பாத்திரம் அத்தனை வீரியத்துடன் வெளிப்பட்டதைப் பார்த்துப் பலரும் ஆச்சரியப்பட்டுத்தான் போனோம். தமிழ் சினிமா ரசிகனுக்கு அவரை உடனடியாக அடையாளம் தெரியவில்லை. பலரும் புதுமுகமோ என நினைத்தனர். அந்தப் படம் புது வெள்ளம் போலப் பாய்ந்து வந்து பல பழைய விஷயங்களை அடித்துக் கொண்டு போய்க் கடலில் தள்ளியது. ஆனால் அந்தப் புது வெள்ளத்துக்குத் தாக்குப் பிடித்து எழுந்து நின்றவர் காந்திமதி.

இதில் வியக்க ஒன்றுமில்லை! இப் படம் வெளிவருவதற்கு 13 ஆண்டுகள் முன்பே தேசிய விருது பெற்ற ஒரு தமிழ்ப் படத்தில் கதாநாயகியாக நடித்தவர். தனது ‘உன்னைப்போல் ஒருவன்’ நாவலை ஜெயகாந்தனே திரைக்கதை அமைத்து ஆசியஜோதி பிலிம்ஸ் சார்பில் 1964ல் திரைப்படமாக இயக்கினார். தமிழில் ஆகச் சிறந்த படங்களில், இந்திய அளவில் பேசத்தக்க படங்களில் ’உன்னைப் போல் ஒருவன்’ படமும் ஒன்று என திரை விமர்சகர்களால் அடிக்கடி சுட்டிக்காட்டப்படும் இப்படத்தில் கதாநாயகி தங்கம் என்ற ஒரு சித்தாள் பெண்ணாக வேடமேற்று அறிமுகமானார் காந்திமதி.

சென்னையின் விளிம்புநிலை மக்களின் வாழ்வைப் பேசும் இப்படத்தில் கணவனை இழந்து, பத்து வயது மகன் சிட்டியுடன் தனித்து, சென்னையின் சேரிப் பகுதி ஒன்றில் வாழும் பெண் தங்கம்; மகனை நன்றாகப் படிக்க வைக்க வேண்டும் என்ற குறிக்கோளுடன் இருக்கும் அவளுக்கு, அங்கு வரும் ஒரு கிளி ஜோசியக்காரனுடன் (பாபு பிரபாகர்) ஏற்படும் பழக்கம் நெருக்கமாகிறது. வழிப்போக்கனாக வந்த அவனும் சில மாதங்களில் அவளைப் பிரிந்து போகிறான். அவர்கள் இருவரின் நெருக்கத்தின் விளைவாக அவள் மீண்டும் ஒரு பெண் குழந்தைக்குத் தாயாகும் நிலை. தாயின் இந்த உறவு வெளிச்சத்துக்கு வரும்போது, அது வரையிலும் அம்மாவை நேசித்து வந்த மகன் சிட்டி, அவளை வெறுத்து ஒதுக்கத் துவங்குகிறான். மகன் தன்னிடமிருந்து கொஞ்சம் கொஞ்சமாக விலகிச் செல்வது அவளுக்குள் ஒரு கொந்தளிப்பையும், பதற்றத்தையும் ஏற்படுத்தி அவளை நோயாளியாகப் படுக்கையில் தள்ளுகிறது. சிட்டி தன் ஆசிரியரின் (ஏ.கே. வீராசாமி) இயல்பான, அக்கறையுடன் கூடிய அணுகுமுறையாலும்

யதார்த்தம் என்ன என்பதை அவர் அவனுக்குப் புரிய வைக்க முயல்வதாலும் தெளிவடைந்து மீண்டும் தன் தாயைத் தேடி ஓடி வருகிறான். மகன் திரும்பவும் வந்த மகிழ்ச்சியில் தங்கம் திளைத்தாலும், 'உன்னைப் போல ஒரு அண்ணனோ தம்பியோ எனக்கு இருந்திருந்தால், நான் இப்படி ஆகியிருக்க மாட்டேன்; நீ உன் தங்கைக்கு உற்ற துணையாக இரு' என்று தங்கையைப் பார்த்துக் கொள்ளும் பொறுப்பு அண்ணனான அவனுக்கு இருப்பதை உணர்த்தி, மரணத்தைத் தழுவுகிறாள்.

இந்தப் படம் திரை விமர்சகர்களால் மிகவும் கவனிக்கப்பட்டது. முக்கிய ஆங்கில பருவ இதழ்கள் இதனைக் கொண்டாடின. ஆனால் திரையரங்கில் படம் ஒரு காட்சிக்கு மேல் நகரவில்லை. முதல் காட்சியைக் காண வந்த காமராஜர் "தமிழர்களின் ரசனையை உயர்த்த வந்த படம். இதை அரசாங்கமே வாங்கி வெளியிட வேண்டும்' என்றார். ஆனால் அப்படி எல்லாம் எதுவும் நடந்து விடவில்லை. இத்தனை பாராட்டுகளுக்குக் காரணமாக ஜெயகாந்தனும், ஜெயகாந்தனைப் புரிந்துகொண்டு அற்புதமாக நடித்துக் கொடுத்த காந்திமதியும் அமைந்தனர். (படத்தில் பங்காற்றிய ஒவ்வொருவருமே சிறப்பாகச் செய்திருந்தனர்.) அவசரமாக வெளியே செல்லும் தங்கம் தலை வாரி, திடீரென நினைவு வந்தவளாக நெற்றியில் குங்குமம் இட்டுக்கொள்வாள். குடிசைப் புழுக்கத்தில் வழிந்த வியர்வையில் இது நிற்காது. தொடர்ந்து இரண்டு மூன்று முறை முயன்றும் வெற்றி கிட்டாது. ஒரு வாழ்விழந்த பெண்ணின் ஆர்வம், அதிருப்தி, துயரம் என அக்காட்சி மறக்க இயலாதது. ஆனால், தமிழ் சினிமா உலகம் அதைத் தக்கவைக்கக் கொடுத்து வைக்கவில்லை.

1985ல் ஜெயகாந்தன் நண்பர்கள் சிலர் ஒருங்கிணைந்து இந்தப் படத்தை நண்பர்களுக்கான சிறப்புக் காட்சியாக குரோம்பேட்டை வெற்றி தியேட்டரில் ஒரு காலை நேரத்தில் திரையிட்டார்கள். படம் வெளியாகி 21 ஆண்டுகளின் பின் அந்தப் படத்தைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு கிட்டியது. வழக்கமாக நாம் படங்களில் பார்த்திருக்கும் அசட்டுத்தனமான அல்லது இரட்டை அர்த்தம் தொனிக்கக்கூடிய கதாபாத்திரங்களில் இருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட ஒரு கதாபாத்திரம். 'அட, காந்திமதியா இது?' என்று வியப்பில் ஆழ்த்திய ஒரு அற்புதமான நடிப்பு. ஒடிசலான தோற்றம், ஆர்ப்பாட்டங்கள் ஏதுமற்ற அமைதியான நடிப்பு. அதன் பின் அதைப் போல சொல்லிக் கொள்ளும்படியான வேடங்கள் அவருக்கு அமையவில்லை. ஜீவனுள்ள ஒரு வேடம் கிடைக்க அவர் பல ஆண்டுகள் காத்திருக்க வேண்டியிருந்தது. அது அவர் குறையா? தமிழ்த்திரையுலகுக்கு ஏற்பட்ட இழப்பா என்பது குறித்து இங்கு நான் குறிப்பிடப் போவதில்லை.

இடையில் 1964ல் ஜெய்சங்கர் கதாநாயகனாக அறிமுகமான 'இரவும் பகலும்' படத்தில் ஆண் உடையில் சி.ஐ.டி. வேடம் ஏற்று படம் நெடுக வந்ததாக ஒரு நினைவு. சின்னச் சின்ன வேடங்கள்; அக்கா, அண்ணி என்று கிடைத்த வாய்ப்புகளில் மட்டுமே தலை காட்டி வந்தார். நாடகத்திலிருந்து சினிமாவுக்கு வந்தவர் என்பதால், நாடகங்களிலும் விடாமல் பங்கேற்று வந்தார்.

பல ஆண்டுகளின் பின் அவருக்குக் கிடைத்த ஒரு 'பம்பர்' பரிசு என்றுதான் '16 வயதினிலே' குருவம்மா வேடத்தைச் சொல்ல வேண்டும். தனிப் பெண்ணாக ஒற்றை மகளுடன் தன் வீட்டுத் திண்ணையில் பெட்டிக்கடை வைத்துப் பிழைப்பு நடத்தும் ஒரு கிராமத்துப் பெண்ணை உயிரோட்டமாகக் கண் முன் கொண்டு வந்து நிறுத்தி விட்டார். படபடவென பேசும் வசனம். உயிரோட்டமான நடிப்பு, தமிழகத்தின் தென் மாவட்டத்துப் பெண்ணொருத்தியைக் கண் முன் கொண்டு வந்து நிறுத்தியது இயக்குநரின் சாமர்த்தியம் என்றாலும் அச்சு அசலாக கிராமத்துப் பெண்ணாகவே மாறியது காந்திமதியின் அதீத திறமை. இராமநாதபுரம் சிவகங்கை பகுதியில் மானாமதுரையை அடுத்த ஒரு கிராமத்தில் பிறந்து வளர்ந்தவரான காந்திமதிக்கு மண்வாசனை மாறாத கதாபாத்திரத்தை அளித்ததில் இயக்குநர் பாரதிராஜாவுக்கும் பெரும் பங்கு உண்டு. இயல்பாகவே அந்த நம்பிக்கையைக் கொஞ்சமும் சிதைக்காமல் நடித்துக் கொடுத்த பெருமை காந்திமதிக்கு உண்டு.

கட்டுரையின் ஆரம்பத்தில் குறிப்பிட்ட இரு பெண்களுக்கு இடையேயான தெருச்சண்டை கிராமத்துக் காரர்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான ஒன்று. சண்டை உச்சத்தை எட்டும்போது, வசனங்கள் ஓசை இல்லாமல் காட்சிப்படுத்தல் மட்டுமே படத்தில் இடம் பெறும். நிஜத்திலும் அப்படியான, காது கொடுத்துக் கேட்க முடியாத அளவுக்கு மோசமான சொற்களை அநாயாசமாக வீசுவது, கிராமத்துப் பெண்களுக்கே உள்ள ஒரு உளவியல். எதிராளி பெண்ணாக இருந்தால் சந்தேகமில்லாமல் இரட்டைத் தவில்தான்; ஆனால், அதுவே ஒரு ஆணாக இருந்து விட்டால் நிச்சயம் அவன் நிலை குலைந்து அவமானத்துக்கு ஆளாக வேண்டியிருக்கும். கிராமத்துக் கெட்ட வார்த்தை வசவுகளைப் பெண்கள் பெரும்பாலும் தங்கள் வலுவான ஆயுதமாகத்தான் பயன்படுத்தி இருக்கிறார்கள். இந்தப் படத்தின் வில்லன் பரட்டை(ரஜினிகாந்த்) குறிப்பிடுவது போல 'தஞ்சாவூர் தவில்' ஆக இருந்துதான் பெண்கள் தங்களைப் பாதுகாத்துக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. அப்படியான ஒரு பெண்ணை ரத்தமும் சதையுமாகக் கண் முன் நிறுத்தியிருப்பார் காந்திமதி.

மகள் காதலில் விழும்போது ஏற்படும் அதிர்ச்சி, ஊர் என்ன சொல்லும் என்ற பரிதவிப்பு, கடிதத்தைக் கொண்டு வந்து சேர்க்கும் தபால்காரரின் களைப்பைப் போக்க சோடா கொடுக்கும் மனிதாபிமானம், மகளின் திருமணம் தடைபடுவதால் பாழாகும் அவளின் எதிர்காலத்தை நினைத்து உள்ளுக்குள் அழுது குமைந்து உயிர் விடுவது என்று உணர்வுகளின் கலவையாக வடிக்கப்பட்ட பாத்திரம் அது. வில்லனின் பார்வையில் 'ஆத்தாளுக்குத் தாவணி போட்ட' பெண்ணாக ஒரு சில நிமிடங்கள் வெற்றிலை போட்ட வாயை மென்றபடி, வண்டியின் மீது ஒய்யாரமாக நாணப் புன்னகையுடன் நிற்கும் காட்சியிலும் அவருக்கு நிகர் அவரேதான். இந்தப் படத்துக்குப் பின் தொடர்ச்சியாகப் படங்கள் கிடைத்து பிஸியான நடிகையானார்.

பாலு மகேந்திராவின் 'மூன்றாம் பிறை' படத்தின் ஆரம்பக் காட்சிகள் சிலவற்றில் ஒரு விபசார விடுதியின் தலைவியாக நடித்திருப்பார். கொஞ்சமும் அலட்டிக் கொள்ளாமல், கதாநாயகனிடம், 'போலீஸு...' கேஸுன்னு அதெல்லாம் நம்ம தரத்துக்கு...' என்று வசனம் பேசியபடியே கதாநாயகன் (கமலஹாஸன்) கையில் வைத்து எண்ணிக் கொண்டிருக்கும் ரூபாய் நோட்டுகளை நோட்டமிட்டபடியே, 'நா ரெஸ்பக்ட்டா தொழில் பண்ணிக்கிட்டிருக்கே' என்று பேசும் காட்சி மிகச் சிறியதுதான் என்றாலும் என்றென்றும் நிலைத்து நிற்கும் ஒரு வேடம் அது.

அதற்கு முன்பாகவே 'மூடுபனி' படத்திலும் இதே போன்றதொரு வேடமே அவருக்கு அளிக்கப்பட்டது துரதிர்ஷ்டம். ஒரு நடிகை அனைத்து விதமான வேடங்களையும் ஏற்று நடிக்கக் கூடியவர் என்றாலும் ஒரே மாதிரியான வேடங்களை ஏற்கும்போது அவர்களுக்கு முத்திரை குத்தப்பட்டு விடுவதையும் மறுப்பதற்கில்லையே. இதற்கு முன்பும் 76ல் 'மனமார வாழ்த்துங்கள்' என்றொரு டப்பா படம். ஜெய்கணேஷ், லதா, பி. பானுமதி ஆகியோர் நடித்த அந்தப் படத்திலும் இப்படியான ஒரு வேடத்தையே அவர் ஏற்றிருந்தார். அதன் பின் விபசார விடுதி நடத்தும் பெண்கள் 'காந்திமதி' என்றே அழைக்கப்பட்டதாகக் குறிப்பிடுவார்கள். இது அவர் நடிப்புக்குக் கிடைத்த வெற்றி என்றாலும், நிஜத்தில் ஆரோக்கியமற்ற ஒரு செயல். காந்திமதிக்கு முன்னரும் இப்படியான விபத்துகள் தமிழ் சினிமா நடிகைகளுக்கு ஏற்பட்டிருக்கிறது. டி.ஆர். ராஜகுமாரி, எம்.என்.ராஜம் இருவரும் இம்மாதிரியான 'ஆளை மயக்கும் கைகாரி' களாகப் பல படங்களில் நடித்திருக்கிறார்கள். இதை ஒரு பொதுப்புத்தி சார்ந்த விஷயமாகவே என்னால் யோசிக்க முடிகிறது.

அதன் பின் மண் வாசனை வீசும் வேடங்கள் என்றால் காந்திமதி என்றானது. 'கண்ணா ரெண்டாவது லட்டு தின்ன ஆசையா?' என்று 'மண் வாசனை' படத்தில் அனுபவப்பட்ட ஒச்சாயி கிழவியாக வந்து வாயைத் திறந்தால் பழமொழிகளாக உதிர்த்துக் கிண்டலும் நக்கலுமாக உணர்வுப்பூர்வமான காட்சிகளில் எல்லாம் குறைவில்லாமல் நடித்து மீண்டும் தான் ஒரு 'கிராமத்து அத்தியாயம்'தான் என்பதை நிரூபித்தார்.

காந்திமதியின் நாடக நடிப்பால் ஈர்க்கப்பட்டு, தன்னுடைய 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்' தொடரை ஜெயகாந்தன் எழுதியதாகவும் சொல்லப்படுவதுண்டு. எண்ணிக்கையின்படி பார்த்தால் 300 படங்களுக்குக் குறையாமல் நடித்திருப்பார். பட்டிக்காடா பட்டணமா, ஒரு நடிகை நாடகம் பா[illegible]கிறாள், கிழக்கே போகும் ரயில், சின்னத்தம்பி பெரிய[illegible]பி, கரகாட்டக்காரன், விருமாண்டி, தேவர் மகன், மு[illegible] போன்ற படங்கள் மட்டுமே சொல்லிக் கொள்ள[illegible]யான கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டவை. வில்[illegible]கைச்சுவை, குணச்சித்திரம் என அனைத்து வகை[illegible]ான நடிப்பிலும் பிரகாசித்தவர். இவரது வசன உச்சரிப்பு தனித்துவம் வாய்ந்தது. 'சும்மா சிலுத்துக்குது...' என்று அவர் பேசினாலே நமக்கு சிலிர்த்துக் கொள்ளும். அதே போல மற்றொரு வசனம்

'அடியே... எடுபட்டவளே...' இப்படி யாராவது மற்றவரை அழைத்தாலும் காந்திமதிதான் கண் முன் வந்து நிற்பார். படபடவெனப் பொரிந்து தள்ளுவதிலும் சரி இவரை அடித்துக் கொள்ள ஆள் கிடையாது. பாரதிராஜா கூட அதற்குப் பின் காந்திமதிக்கு ஏற்ற பாத்திரங்களை வடிவுக்கரசிக்கும் சரிதாவுக்கும் (முதல் மரியாதை, என்னுயிர்த்தோழன், வேதம் புதிது) கடத்தி விட்டதாகவே தோன்றுகிறது

பழம்பெரும் நடிகை அங்கமுத்துவின் நடிப்பும் நடையும் வித்தியாசமானவை. ஒரு கையை இடுப்பில் வைத்து மற்றொரு கையை வீசி வீசித் தேர் அசைந்து வருவதைப் போல நளினமான ஒரு நடை அவரிடம் உண்டு. அதே போலவே காந்திமதியின் நடையும் தனித்தன்மை வாய்ந்தது. 11 வயதில் நாடகங்களில் நடிக்கத் தொடங்கியவர், எஸ்.வி.சஹஸ்ரநாமம் நடத்திய சேவா ஸ்டேஜ் நாடகக்குழுவில் பல காலம் நடித்தவர். திருமண பந்தத்துக்குள் சிக்கிக் கொள்ளாமல் தனித்தே வாழ்ந்தார். உறவினர்களின் பிள்ளைகளை எடுத்து வளர்த்து அவர்களுடனே தன் வாழ்க்கையையும் ஐக்கியப்படுத்திக் கொண்டதோடு, தன் வாழ்க்கையையும் அர்த்தமுள்ளதாக மாற்றிக் கொண்டவர்.

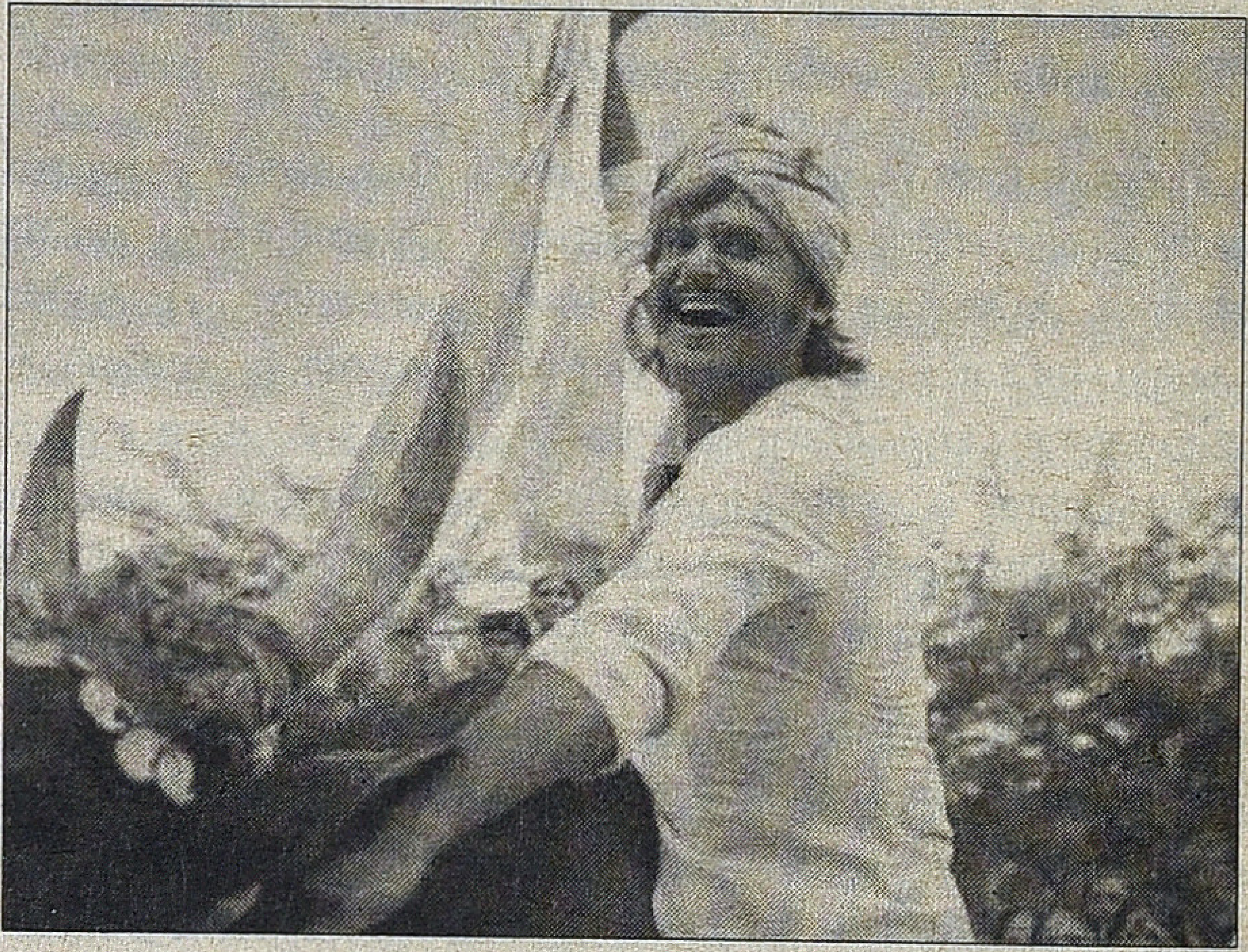
சினிமா நடிகைகள் என்றால், பந்தா, பகட்டு, ஆடம்பரம் என்ற எந்த மாயைக்கும் ஆட்படாமல் நடுத்தட்டு மக்கள் வசிக்கும் பகுதியில் அவர்களுடனே இணைந்து வாழ்ந்தார். தெரு வாசற்படியில் அக்கம்பக்கத்து வீட்டுப் பெண்களுடன் அமர்ந்து தலையில் ஈறு, பேன் பார்த்துக் கொண்டு, சிடுக்கு எடுத்துக் கொண்டு தலைவாரிக் கொண்டிருப்பார் என்று பல நண்பர்களும் குறிப்பிடுவார்கள். எல்லோருக்கும் நல்லவராக வாழ்ந்து 65 வயதில் நோயின் பிடியில் சிக்கி கரைந்து போனவர். கலைஞர்களைப் பொறுத்தவரை தங்கள் படங்களின் வழியாக சிரஞ்சீவித் தன்மையுடன் வாழ்பவர்கள். இந்த 'காந்(த)தி மதியும் நம்முடன் சித்தாள் தங்கமாகவும் குருவம்மாவாகவும் ஒச்சாயியாகவும் வாழ்ந்து கொண்டுதான் இருக்கிறார். ●

தமிழ்த் திரைகளில் காட்சிப்படும் ‘ஏறு தழுவுதற் சித்திரங்கள்’

திரைப்படம் எனும் கலை வடிவம் கலைத்துறைக்கு வருவதற்கு முன்பாக கூத்து, நாடகம், இசையரங்கு, வானொலி, இலக்கியம் ஆகியவையே மக்களிடையே நாட்டார் கலை வடிவங்களை, வீர விளையாட்டுக்களைக் கொண்டு செல்லும் ஊடகங்களாகப் பெரிதும் செயல்பட்டுள்ளன. இவை ஒவ்வொன்றும் செயல்பட்ட எல்லைப் பரப்பு என்பது மிகக் குறுகியது. ஆனால், இப்போக்கைப் பெரிதும் மாற்றியமைத்த பெருமை திரைப்படத்திற்கு மட்டுமே உண்டு எனலாம்.

தமிழ்த் திரையுலகம் புராண, அரசர் காலக் கதையாடலைக் கடந்து, சமூகச் செயல்பாடுகளை முன்னெடுக்கத் தொடங்கிய ஐம்பதுகளில் சிலம்பம், மாட்டு வண்டிப் பந்தயம், கடாமுட்டு, சேவற்கட்டு, கபாடி போன்ற சில விளையாட்டுக்களும் கூடத் திரைக்கதையோட்டத்திற்கு என இணைத்துக் கொள்ளப் பெற்றன. ‘ஏறு தழுவுதலே’ இதில் முக்கிய இடம் வகித்ததாக விளங்குகிறது.

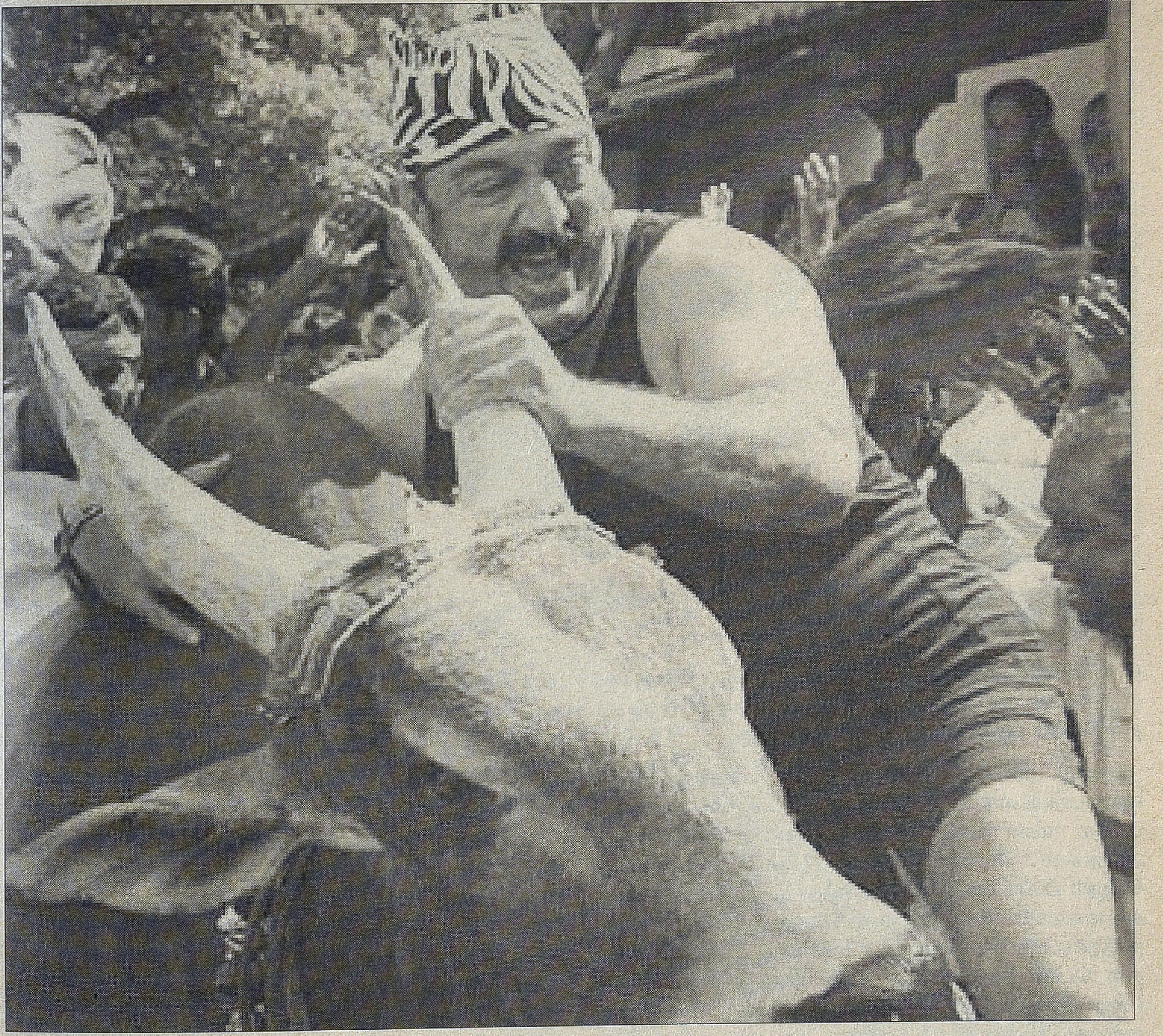
1950களில் தேவர் பிலிம்ஸ் சார்பாக வெளிவந்து, எம்.ஜி.ராமச்சந்திரன் நடித்திருந்த ‘தாய்க்குப் பின் தாரம்’ எனும் படமே, ஏறு தழுவலை விரிவாகச் சித்திரிக்கும் புனைவாகும். இதில் கதாநாயகனுடைய தந்தை ஏறு தழுவலில் ஈடுபடும்போது, விஷம் தடவப் பெற்ற மாட்டுக் கொம்பால், வஞ்சகமாகக் கொல்லப்பட, பிற்காலத்தில் நாயகன், அம்மாட்டினைத் தழுவி அடக்கி, மாட்டுக்காரரின்



கொட்டத்தை அடக்குவதாகக் கதையமைவுற்றுள்ளது. பழிக்குப்பழி, இழந்த மானத்தைக் காத்தல், வஞ்சினங்கூறி (சூளுரைத்து) வெற்றி பெறல், ஆதிக்கக் குணத்தாரின் இழிகுணத்திற்கு முற்றுப்புள்ளி வைத்தல் என்பனவாக இப்படத்தில் இடம் பெறுகின்ற ஏறு தழுவுதல் நிகழ்வின் காட்சிப் பயன்பாடு அமைகிறது.

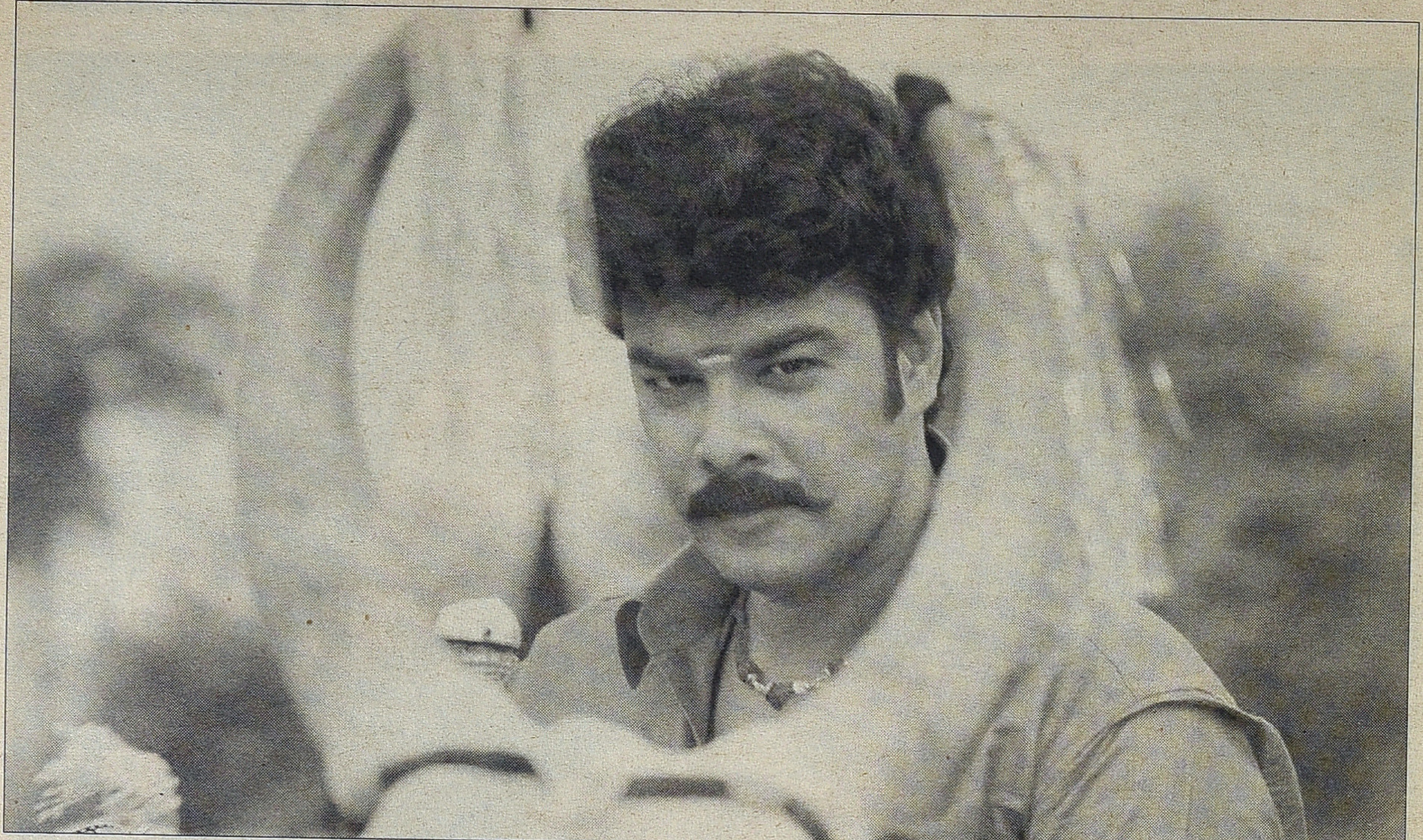
இதனையடுத்து, ஏறுதழுவுதலைத் தமிழர்களின் பாரம்பரியமாகக் காட்சிப்படுத்தியதாக சிவாஜிகணேசன் நடித்த ‘வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன்’ படமே

ஆ. பூமிச்செல்வம்



உள்ளது. இதில் இடம்பெறுகிற ஏறுதழுவுதலானது, கன்னி வளர்க்கும் காளையை அணைந்து, அவளை மணமுடிப்பதனை மையமாகக் கொண்டிருக்கிறது. இதில் இடம்பெறுகிற "அஞ்சாத சிங்கம் என் காளை; பஞ்சாப் பறக்கவிடும் ஆளை" என்கிற பாடல், காளையின் புகழையும், வளர்க்கின்ற வெள்ளையம்மா என்கின்ற கன்னியின் நம்பிக்கையையும் இன்றளவும் பறைசாற்றி வருகின்றது. வீரபாண்டியக் கட்டபொம்முவின் தளபதியான வெள்ளையத்தேவன் (ஜெமினி கணேசன்) காளையை அணையக் களத்தில் இறங்கும்போது, 'வெள்ளையம்மா ஞ் வந்ததடி உங் காளைக்கு ஆபத்துஞ்' என்று சேடிப் பெண்கள் கேலியாகயுரைக்கும் வசனம் இன்றளவும் ஏறு தழுவல் சூழலில், பிரசித்தி பெற்ற வாசகமாக உள்ளது. இறுதியில், காளையை அணையும் வெள்ளையத் தேவனுக்கு ஏதும் ஆகிவிடக் கூடாது; தனது காளைத் தோற்றாலுங்கூடப் பரவாயில்லை என்ற முடிவினை வெள்ளையம்மா (பத்மினி) எட்டுவதற்குக் 'கண்டதும் கொள்ளும் காதல்' காரணமாகிவிட, அவள் எதிர்பார்ப்பு ஈடேறி, காளை பிடிபட்டுக் கல்யாணத்திற்கு வழி வகுக்கிறது.

தமிழ்த் திரையுலகில் 'ஏறு தழுவுதலுக்கு' உரிய முகவரியை வெகு ஜனங்கள் மத்தியில் பெற்று, விளம்பரப்படுத்திய பெருமை 'ரஜினிகாந்த்' நடித்த 'முரட்டுக்காளை' எனும் படத்திற்கே உரியது. காளையை அணைந்து ஜமீன்தாரின் கர்வத்தை அடக்குவதற்கு, இதில் காளை விளையாட்டு பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பினும், ஜமீன்தாரின் தங்கை காளையைத் தழுவியவன் மேல் கொள்ளும் காதலால் 'முல்லைக்கலி' காலகட்டக் காதலை எட்ட முனைகிறது. ஆனாலும், பழிதீர்ப்பு, கொலை என்பனவற்றுக்குக் காளை இதனுள் பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பினும், முறைக்கு மாறாக,



போட்டியில் அவிழ்த்து விடப்படும் காளைக்கு மூக்கணாங்கயிறு மாட்டியிருப்பதென்பதானது, அசல் தமிழ்ச் சினிமாத்தனத்தைப் பிரதிபலிக்கத் தொடங்குகிறது.

'மாடு அணைபவனுக்கே பெண்' என்கின்ற தமிழர் பாரம்பரியத்தை மறுபரிசீலனை செய்வதாக அமைந்த படமே 'மண் வாசனை'. குடிபோதை, ஆண் எனும் ஆணவம், பெற்றது பெண் பிள்ளை எனின் அது வெறும் பிண்டமே என்கின்ற எத்தனம் ஆகியவற்றிலான கலவையால், தன் பெண்ணுக்கென முறைப் பையன் காத்திருப்பது தெரிந்தும், தன் மாட்டைப் பிடிப்பவனுக்குத் தன் பெண் தரப்படுவாள் எனப் பிதற்றலாகத் தந்தை (விஜயன் எனும் அப்பா கதைமாந்தர்) வாக்குக் கொடுப்பது என்பது. விளைவு, சூழ்ச்சித்து மாட்டை எதிராளிகள் பிடித்துவிட, அதுவே மாட்டுக்காரனின் மரணத்துக்கும், மற்ற அவனது அங்காளி பங்காளி, ஊர்க்காரர்களின் அவலத்திற்கும் ஊடுபாவாகி விடுகிறது. முடிவு, இரண்டு ஊர்க்காரர்களுக்கிடையில் ஏற்பட்டுப் போகின்ற தீராத பகை என்பது மட்டுமே.

'மண் வாசனை'யைத் தொடர்ந்து, தனி ஒரு மனிதனின் வாழ்வில் 'ஏறு தழுவுதல்' நிகழ்வு ஏற்படுத்தும் தாக்கம் என்பது மிக நுட்பமாகவும் உளவியற் தன்மையுடனும் 'கன்னிப் பருவத்திலே' எனும் படம் மூலம் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. காளையனொருவன் (ராஜேஷ்), காளையொன்றினைத் தழுவி அடக்குவதைப் பார்த்து மனதைப் பறி கொடுக்கும் கன்னி (வடிவுக்கரசி), கல்யாணத்திற்கும் அதன் வழி உடன்படுகிறாள். ஆனால், திருமணத்திற்குப் பிறகான முதலிரவில், தாம்பத்ய உறவில் ஈடுபடுதற்கு எதிராக, அவளது கணவன், முன்பு காளை தழுவும் போது, அவனது இடுப்பில் ஏற்பட்ட காயம், அப்போது குறுக்கே நிற்கிறது. விளைவு, திருமண வாழ்வே பாதிப்புற்று அழிகிறது. இறுதியில், காளையால் பாதிக்கப்பட்ட காளையனுக்கு அக்கன்னியானவள் கருணை காட்ட வேண்டியதாகியும் விடுகிறது.

'கன்னிப் பருவத்திலே'யை அடுத்து வந்திருக்கும் சினிமாக்கள் அனைத்தும் 'ஏறு தழுவுதலை', இனாமாகக் காட்டும் விளம்பரத் தன்மையையே வெளிக்காட்டத் தொடங்கின. சான்றாக, 'சின்னஞ் சிறு கிளியே' எனும் படம், எழுத்துப் போடுவதற்கான பின்புல நிகழ்வாகவே ஏறு தழுவுதல் நிகழ்வைப் பயன்படுத்த, 'விருமாண்டி'யோ, கோமாளித்தனமாக கொக்கரிப்புச் செய்து நாயகன் கதாநாயகியை வீழ்த்திட, அவளின் காளையை அணைவதாக அமைகிறது. இவை எல்லாவற்றுக்கும் உச்சமாக, 'பசுநேசன்' என பார்வையாளர்களால் அழைக்கப்படும் ராமராஜன் நடித்த 'எங்க ஊரு பாட்டுக்காரன்' எனும்படத்தில் பாடும் பாட்டை முதன்மைப்படுத்த வேண்டும் என்பதற்காக, பாட்டுப்பாடி மாட்டைப் பணிய வைத்திடும் காட்சியைப் பார்க்கும் மாடு வளர்ப்போரோ அல்லது பிடிக்காரர் யாருமோ, பசு நேசனைக் காண நேரின், அவர் பரிதாபத்திற்குரிய நேசனாக்கப்படுவதற்கும் வாய்ப்புண்டு.

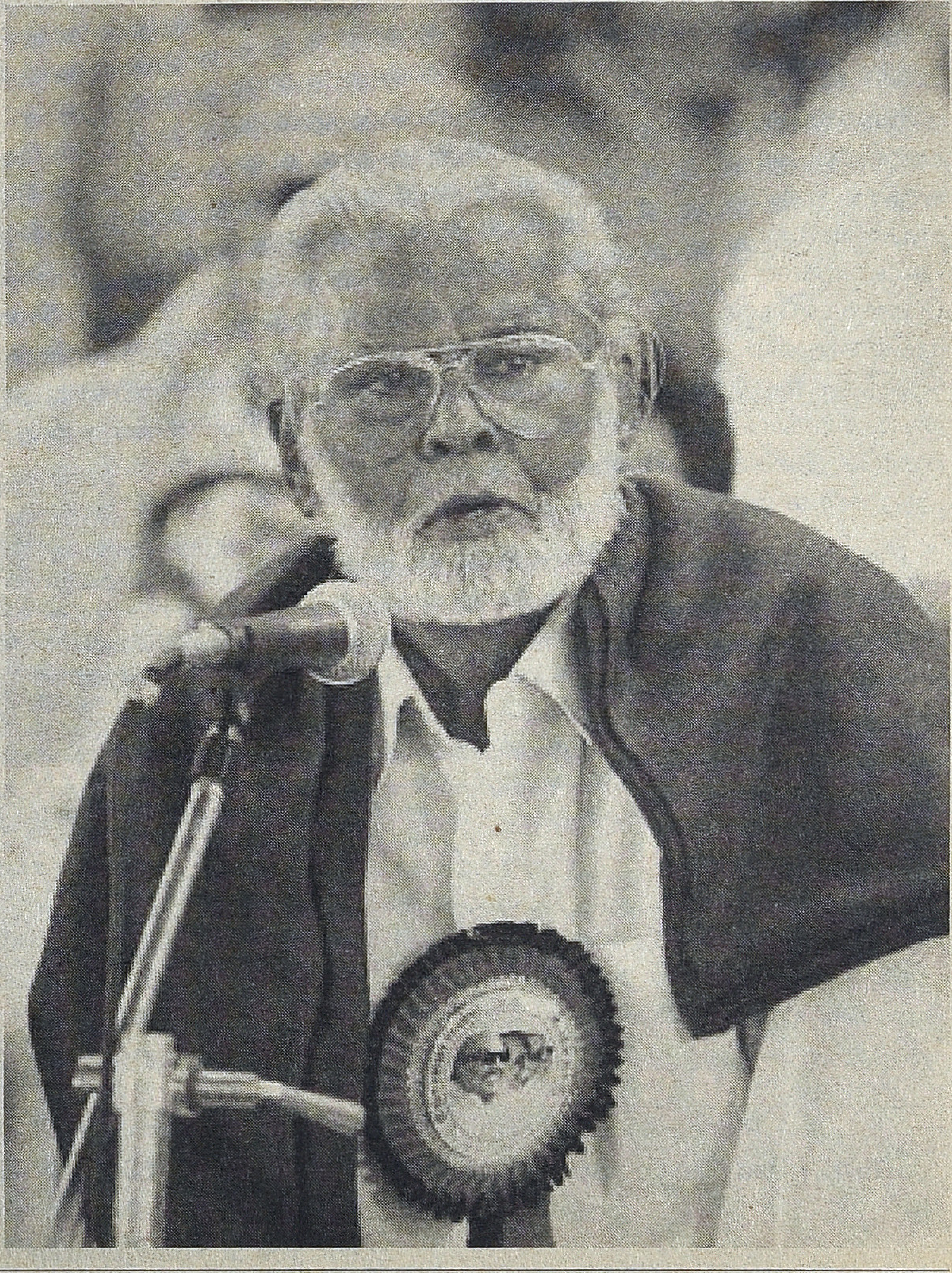
மேற்காணும் விதங்களில், தமிழ்த் திரைப்படங்களானவை, பழிக்குப்பழி தீர்ப்பது, அதிகார வர்க்கத்தாரை அடக்குவது, போதைக்குப் பெண்ணை ஊறுகாயாக ஆக்குவது எனத் தொடங்கி, இடையிடையே ஏறு தழுவுதல் முறையை இனங்காட்டியுள்ளது.

●

■ கவின் மலர்

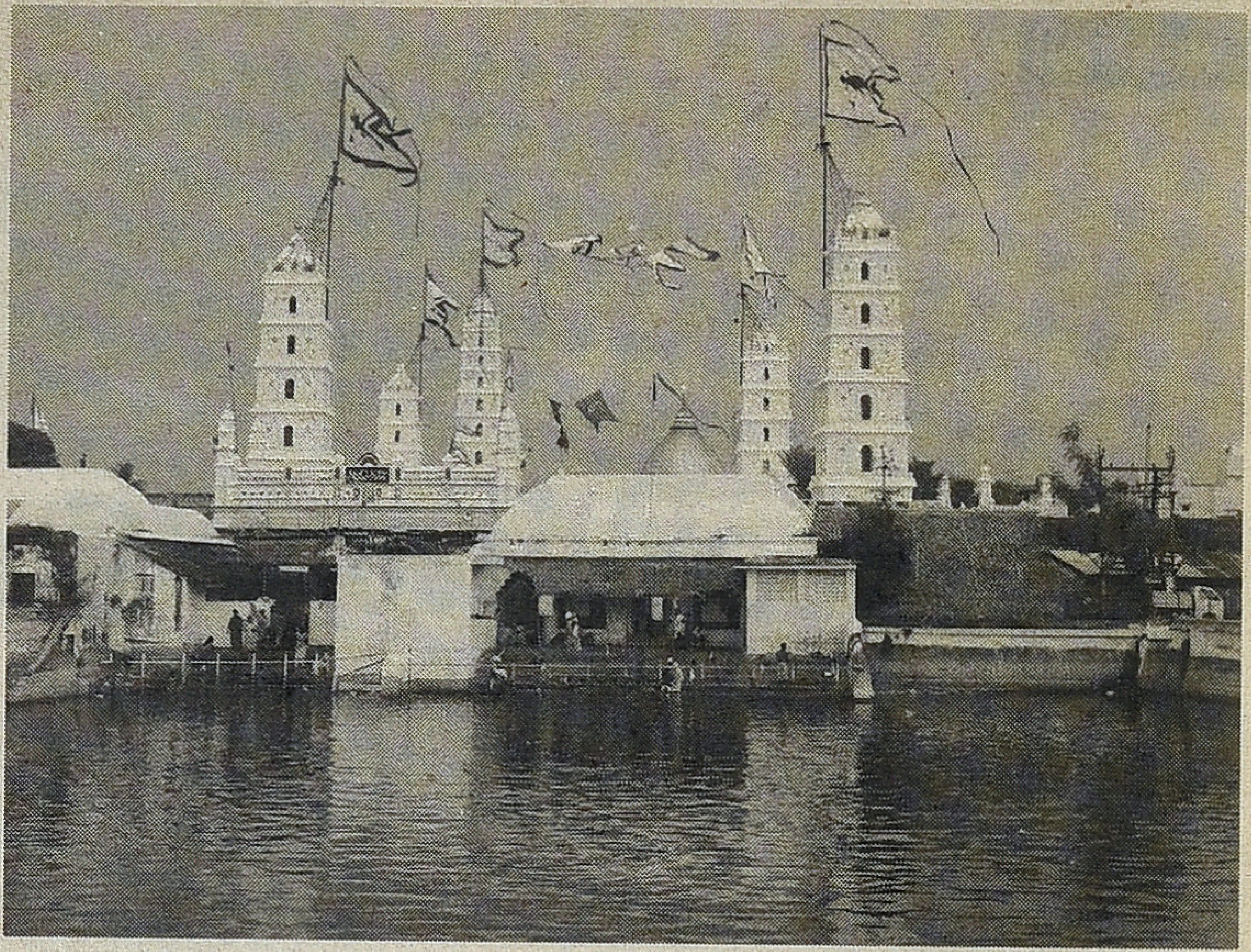
ஓயவில்லை இசைமுரசு

நாகூர் ஹனீஃபாவைப் போல தான் சார்ந்த மார்க்கத்துக்கெனவும், தான் தேர்ந்தெடுத்த அரசியலுக்கெனவும் ஓங்கி ஒலித்த குரல் வேறு எவருடையதுமில்லை. ஹனீஃபாவை வெறும் இஸ்லாமியப் பாடகர் என்று சுருக்கி விடுபவர்களின் அறியாமையை எண்ணி வியக்காமல் இருக்க முடியாது. 'அழைக்கின்றார் அண்ணா' என்று ஒலித்த குரல் பின் கலைஞர் மு.கருணாநிதிக்கென 'பாளையங்கோட்டை சிறையினிலே பாம்புகள், பல்லிகள் நடுவினிலே' என்று ஒலித்தது. அந்தக் குரலில் திராவிட இயக்கம் தமிழ்நாட்டுக்கு அளித்த கொடையான விடுதலை உணர்வும் பெருமிதமும் கலந்திருக்கும். மதம் கடந்த கலையை உயர்த்திப் பிடித்தார் ஹனீஃபா 'இறைவனிடம் கையேந்துங்கள்' பாடலில்,. அந்தக் குரலில் ஒருசேர மிதக்கும் நெகிழ்விலும் கம்பீரத்திலும் தன்னைத் தொலைத்துக் கண்ணீர் விட்ட நாத்திகவாதிகள் பலர் உண்டு. மதம் விட்டு மதம் தாண்டியது மட்டுமல்ல, மதத்தைத் தூக்கி எறிந்தவர்களையும் தாண்டிச் சென்றடையும் வல்லமை ஹனீஃபாவின் குரலுக்கு உண்டு.



இளையராஜாவின் முதல் பாடல் பதிவில் ஒலித்தது ஹனீஃபாவின் குரல்தான். 'தென்றல் காற்றே கொஞ்சம் நில்லு' என்கிற அந்தப் பாடல் இருவரின் திறமைக்கும் சாட்சி. முன்னதாக,

1955ல் ஜிக்கி, எஸ்.சி.கிருஷ்ணன் இருவருடனும் இணைந்து பாடிய 'நாயகமே நபி நாயகமே' என்கிற அற்புதமான பாடல் மூலம்தான் திரையுலகில் அடியெடுத்து வைத்தார் ஹனீஃபா. அந்தப் பாடலில் அத்தனை இளமையாய் ஒலிக்கும் ஹனீஃபாவின் குரல் வியக்க வைக்கும். அதன்பின் டி.எம்.சௌந்தர்ராஜனுடன் இணைந்து 'பாவமன்னிப்பு' திரைப்படத்துக்காக 'எல்லோரும் கொண்டாடுவோம்' பாடலைப் பாடினார். அதன்பின் நீண்ட இடைவெளிவிட்டு 'செம்பருத்தி' படத்தில் இளையராஜாவின் இசையில் 'நட்டநடுக் கடல் மீது நான் பாடும் பாட்டு' பாடலை மனோவுடன் இணைந்து பாடினார். 'பிரிந்தது உயிரல்ல உடல்தான்.. விட்டு விலகாது உயிர்க்காதலே' என்று அப்பாடலில் ஒரு வரி வரும். அந்த வரியை அத்தனை உச்சஸ்தாயியில் அவர் பாடியதை இப்போது கேட்டாலும் நெஞ்சம் கனத்துத்தான் போகிறது. பின் மீண்டும் இளையராஜா அவரை 'தர்மசீலன்' திரைப்படத்தில் 'எங்குமுள்ள அல்லா' பாடலை எஸ்.பி. பால சுப்பிரமணியத்துடன் இணைந்து பாட வைத்தார்.



பாலு மகேந்திராவின் 'ராமன் அப்துல்லா படத்தில் ஒரு காட்சியில் மும்மதச் சின்னங்களாக ஒருவர் காவி உடை தரித்து, தலையில் குல்லாவுடன், கழுத்தில் தொங்கும் சிலுவையுடன் 'உன் மதமா என் மதமா' பாடலைப் பாடுவார். காவி நிறம், நெற்றியில் திருநீறு, இந்து சாமியார் போன்ற பரதேசிக் கோலம் காரணமாக இந்து மதத்துக்கு முக்கியத்துவம் தந்தது போல் பார்வையாளர்களுக்குத் தெரிந்திருக்க வேண்டிய ஒரு பாடலை ஹனீஃபாவின் குரல்தான் காப்பாற்றியது. அதன் பின் 1999ல் எஸ்.ஏ.ராஜ் குமாரின் இசையில் 'என்றென்றும் காதல்' திரைப்படத்தில் 'இது காதல் ஆரம்பம்' பாடலைப் பாடினார்.

மிகச் சிலத் திரைப்படப் பாடல்களே பாடியிருந்தாலும் ஹனீஃபாவின் பாடல்கள் மறக்க முடியாதவை. தன் ஆளுமையை அத்தனை பாடல்களிலும் அழுத்தமாகப் பதித்துவிட்டே சென்றிருக்கிறார். விரல்விட்டு எண்ணக்கூடிய அளவில் மட்டுமே திரைப்படங்களில் பாடிய ஒரு பாடகரைத் தமிழ்ச்சமூகம் இந்தளவுக்குக் கொண்டாடக் காரணம் என்ன? ஏனெனில் அவர் வெறும் திரைப்படப் பாடகர் மட்டுமல்ல. ஒரு தலைமுறை இளைஞர்களை திராவிட இயக்கத்தின் பக்கம் ஈர்த்த மாயக் குரலுக்குச் சொந்தக்காரர். சுதந்திரத்துக்குப் பிந்தைய தமிழ்நாட்டின் வரலாற்றில் தவிர்க்க முடியாத குரல் ஹனீஃபாவின் குரல். திராவிட இயக்கத்தின் போர்க்குரலாய்த் தமிழகத்தின் ஒவ்வொரு தெருவிலும் ஒலித்த குரல். ஒரு தலைமுறையை வளர்த்தெடுத்த குரல். திராவிடத்துக்கும் தன் மார்க்கத்துக்குமிடையேயான பாலமொன்றைப் போட்டு அங்குமிங்குமாக அவர் மட்டும் அதில் சென்றவாறு இருந்தார் ஒரு கலைஞனாக. இறுதி வரையிலும்! இது ஒரு சுவாரஸ்யமான முரண்பாடு.

ஏப்ரல் 8 அன்று அவர் மறைந்த செய்தி கேட்டு ஏராளமான இளைஞர்களும், ஆண்களும், பெண்களும் இரவு ஒரு மணிக்குக் கூட ஹனீஃபாவின் சென்னை கோட்டூர்புரம் வீட்டிற்கு முன் நாகூருக்கு அவரை வழியனுப்ப நின்றனர். அவர் மிக அமைதியாக உறங்குவது போன்ற பாவனையில் மரித்திருந்தார். அவரை வெறும் இஸ்லாமியப் பாடகராக மட்டும் யாரும் பார்க்கவில்லை என்பதற்கு நாகூரில் அவரது இறுதி நிகழ்வில் இடதுசாரியினர் கலந்துகொண்டனர் என்பதே சாட்சி.

ஹனீஃபாவின் குரலுக்கும், அவரின் இசைக்கும் வயது அவர் வாழ்ந்து முடிந்த 91 ஆண்டுகள் மட்டுமல்ல. அன்றாடம் ஏதொவொரு வானொலி நிலையத்தில் அவர் பாடிய இஸ்லாமியப் பாடலொன்று அதிகாலையில் ஒலித்துக் கொண்டுதானிருக்கும். தமிழகத்தின் அல்லது உலகின் எந்த ஒரு மூலையிலும் உள்ள இஸ்லாமிய வீடுகளில் எங்கோ அவர் குரல் ஒலிப்பேழையில் ஒலித்த வண்ணமே இருக்கும். அல்லது 'இதுதான் நாங்கள் செய்த துரோகமா? அல்லது நீங்கள் சொல்லும் வகுப்புவாதமா?' என்று இஸ்லாமியர்கள் சார்பாக நியாயம் கேட்கும் குரலாகச் சமூக இயக்கங்களின் மேடைகளில் ஒலிக்கும். தமிழகத்தின் வீதிகளில் தேர்தல் நேரத்திலோ அல்லது திமுகவின் மேடைகளிலோ நாளை ஒலிக்கும்போது மாற்றுக் கட்சியினரும் நின்று கேட்டு விட்டுச் செல்லும் குரல் ஹனீஃபாவின் குரல். தமிழ்நாட்டின் காற்றலைகள் அவரின் கம்பீரக் குரலைத் தத்தெடுத்துக் கொண்டன. ●

Printed & Published by: **Global Cinema Publishers,** 8-11, V.O.C. Nagar 1st Main Street,
Ravi Prasad Film Lab Building, Kodambakkam, Chennai - 600 024. Tel: 044-2472-1234, Fax: 044-2472-5678.
E-mail: kaatchipizhaimarketing@gmail.com.
Editor: **V.M.S. Subagunarajan**

BEHINDWOODS GOLD MEDALS

HONOURING THE BEST TALENT IN CINEMA

GRAND LAUNCH

31st May 2015, Rain Tree, Alwarpet, 3.30 P.M

AWARD CEREMONY

19th July 2015, ITC Grand Chola, 4.30 P.M

www.behindwoods.com

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly May 2015 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 29.04.2015